

أدب. فكر. فن.

# القاهرة



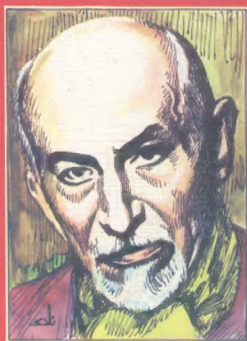
AL-QĀHIRAH

تصدر في منتصف كل شهر المجلد ٦٧ ١٥٠ جاذب الأول ١٤٠٧ هـ ١٥٠ يناير ١٩٨٧ م

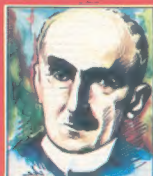


نجيب محفوظ  
الصدى الفكرى  
والتفاؤل الحذر

تأثير العبث فى ثلاثية  
محمود دياب



فى ذكرى أراء الجمين:  
برانديللو ونسبية الحقيقة  
أفتحة برانديللو العارية  
والثورة على المسرح البرجوازي  
لويجي برانديللو فى مصر  
براند ايللو رساماً



علاقة الفن بالفلسفة  
عند رجاوى

من الشعر  
رأيت الله فى غسرة  
يوسف الخطيب  
قصائد المبادئ  
حلمى سالم

من القصة  
الماركة: رولف شرورز  
الأشوان: حسين عياد



سينما:  
مهرجان القاهرة  
السينمائى العاشر:  
هل ينشد  
الارتفاع بمستوى  
السينما حقاً؟

جوزي فيري  
وفن الأوبرا  
فى مصر



قطاع من لوحة كبيرة للفنان الاسباني « فيلا سكوز » يمثل الأميرة الصغيرة « مارجريتا » .

## المرزوق وقود

ترك لويجي براندي يملكو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) حصيلة ضخمة من المسرحيات، والروايات، والأناشيد، والأشعار، والمقالات النقدية والفكرية. كتبها في ظروف نفسية ومالية بالغة القسوة والقسوة؛ كان يمكن أن يعصف بعضها بكتاب آخر، ليست فيه جلافة برانديلو، وإصراره على متابعة المسير...

فقد ولد طفلاً ضعيفاً، وشبّ صيباً ضامراً، أنحف من أن تحمله قدمه إلى المدرسة. فاضطرت أسرته أن تعين له مدرساً خاصاً، اكتشف فيه خامّة عبقري، فدفعه إلى الجهد والتحصيل، ولم يجيب التلميذ أمل أستاذه فيه.

وبعد إتمامه الدراسة الثانوية، التحق بجامعة بالرمو، ثم جامعة روما، ولكنه هجرها إلى جامعة بون الألمانية بسبب شجاره مع أستاذ اللغة اللاتينية. وبعد حصوله على درجة الدكتوراه فسخت خطبته لانه عمه التي دامت خمس سنوات. ولم يأمن من الزواج من حبيته الألمانية، حله أبوه على الاقتران من ابنة أحد شركائه في التجارة، كي تتجسد مصالح البولنديين، والقواعد للزوجين الشابين... وهنا انكرت عليه الأقدار أن يثا...

لحق عام ١٨٩٩ أصيبت زوجته بانحيار عصبي، عقب ولادتها ابنتها الثالث. ولقد أزم من معها هذا المرض حتى آخر عمرها الطويل، وألقى بحياتها الزوجية إلى عاصفة سوداء مستتة من الأحزان والألام وفي عام

١٩٠٣ انهار منجم الكبريت الذي استثمر فيه والده كل أمواله، بما في ذلك بائنة زوجة الكاتب التي كان يشق طريقه في عالم الفكر والأدب دون أن يحمل هم نفقات المعيشة.

أملت الأسرة إملالاً شديداً، وحاصرتها الحاجة، ونشط الفقر يطارده برانديلو حتى تدهورت صحته، كما تأمرت عليه حالة زوجته العقلية، التي كانت تزداد سوءاً. فقد اشتدت عليها نوبات الخجل والتشنج، ولعلتها نزعاً سائبة من الغيرة تسلطت بها على زوجها حتى أحوالت حياته إلى جهيم لا يطاق. ولما وصلت حالتها إلى الجنون الكلي أدخلت مستشفى للأمراض النفسية والعصبية، وخرجت منه بعد فشل العلاج، ولكنها عادت إليه فيها بعد كي تغفل به حتى نهاية حياتها عام ١٩٥٩.

ولم توفّق النكبات... إذ توفيت والدة برانديلو، وامتنع والد زوجته عن مده بالمال، وتفاقمت غيرة قريبته الجنوبية، فاهتمت جدياً في ابتهاج الوحيدة ليانا التي كانت تعطف على والدها الشمس، فاضطرت الابنة وقد استولى عليها فرح شديد إلى الحرب من البيت، والاحتفاء عند أقاربها في فلورنسا.

وعندما وقعت الحرب بين إيطاليا والنمسا والمجر، وقع ابنه استيفانو أسيراً وجريحاً في أيدي الأعداء، بل ووجد ابنه الثاني فاوست ووقع هو الآخر أسيراً. ثم أطلق سراحها فيما بعد.

كانت تلك النكبات تتالي عليه، وهو يجاهد في دفن همومه في السهر والكتابة

والتدريس كي يضمن لقمة عيشه. وإذا كانت هذه النكبات قد عجزت عن أن تشل عزيمته وتوهن فكره، إلا أنها كانت تنجح في أن تغلاه بأحزان متزايدة، كانت تتحول إلى وقود مقلّس يبعث فيه الحرارة، والقدرة على تشغيل ملكاته الإبداعية. كان يكافح ضدّ الأزمات العصبية، وهو يعمل، ويدخن ما يزيد على مائة لفافة تبغ في اليوم الواحد. مما أصابه بذهمة صلوية عام ١٩٢٧...

وعندما نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ كانت سحب الأحزان قد تحجّرت تماماً بداخله. فبعد أن انصرف مهشوه بها، مع الصحفيين الذين فروغوا من أسلنتهم والقطاط صوره، انفرّد برانديلو بآلته الكتابية، ليكتب كلمة «مهزلة» خمسين مرة. وبعد عامين تقريباً، أصيب بنزلة شديدة حادة، أسلمته إلى الموت في صبيحة اليوم العاشر من ديسمبر عام ١٩٣٦. وتفتت وصيته فلذا فيها:

فليمر موتي في صمت... وأرجو من أصدقائي وخصوصي على السواء ألا يتحدثوا عنه، بل ولا يشيروا إليه... لا تسي ولا تعزية حين أموت. ولا أريد أن يكتبوا جثمانى بأى ثوب. وإنما لقوه عارياً في كفن. وضعوه على السرير دون أن تحمّوه. أذاراه أوشوعو معتدة. أما موكب جنازتي فليكن كأيدي ما يكون... مثل مراكب الفقراء... بلا زينة ولا أبهة... ولا يصحبه أى أحد من الناس، لا من الأهل ولا من الأصدقاء. يكنى تماماً عربة الموت... والحوذتي... والحصان. ثم احرقوا جثمانى. وبعد حرقه ذروه في الهواء حتى يتبدد... لا أريد أن يبقى من رماده شيء... أما إذا تعذّر تنفيذ ذلك، فليوضع رمادى في قارورة ويدفن في صندوق قريتي ابرجنتي... حيث ولدت.

ونقلت وصيته، وبعد أن تنقلت الآية الخرفية التي تحمل بعض رماد جثته في عدة أمكنة، استقرت في فجوة بيطن صخرة هراء ضخمة تقع تحت أقدام شجرة صنوبر عتيقة في قريته....

ألا ما صدق العبارة التي نقشت على تمثال الشاعر الفرنسي ألفرد دي موسيه:

لا شيء يجعلنا عظاماً، غير ألم عظيم.

إبراهيم صادة

## الإفتتاحية

## دراسات

## شعر

## قصص

## مسرح

## سينما

## فنون تشكيلية

## رسائل ومتابعات

## حوارات وتحقيقات

## موسيقى

## من المجلات العربية

## من المجلات العالمية

## المكتبة

## الصفحة الأخيرة

١	الحزن وقود .....	إبراهيم حمادة
٤	حبس مشاعراً الإنسانية .....	د. يحيى الزحواوي
١٤	تأثير الحب في ثلاثية محمود دياب .....	د. أسامة أنور
٢٤	علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون .....	د. نيل صادق
٤٤	السجل الثقافي .. شاعر وفن مؤلف المسرح .....	محمد قنديل البقل
٤٩	فارتايس .. شاعر وفن مؤلف المسرح .....	د. نعيم عطية
٧٠	رأيت الله في غرة .....	يوسف الخطيب
٧٩	قصائد في المباحثات .....	حلمي سالم
٣٦	من روائع الفن الألفي .....	علي الصياد
٤٧	العبد .....	وصلي صادق
١٢	ضحكة الملائكة .....	يوسف أبو رية
٤٦	المارك ( قصة مترجمة ) رولف شرورز .....	ترجمة ميريما
٥٢	الأعران .....	حسين عيد
٧٠	في ذكرى وفاته الخمسين .....	لؤي براندبلو
٧٢	براندبلو ونسبة الحقيقة ( آلان لويس ) .....	ترجمة د. إبراهيم حمادة
٧٦	أفصة براند بلو المعارية والفورة على المسرح البرجوازي سعد أورش .....	
٨٣	براندبلو في مصر .....	د. سوزان أسكندر
٨٨	براندبلو رساماً .....	مدنية عازة
٨٩	محمد علي في قلعة القوي .....	د. نهاد صليحة
٦٢	مهرجان القاهرة السينائي .....	عمر نجم
٦٧	مهرجان لندن السينائي .....	توفيق حنا
١٠٨	بينالي القاهرة .....	عمود بقبشيش
٥٤	في المريد الحديث السابع .....	د. علي شلش
٥٦	على هامش أبحاث مهرجان المريد .....	شمس الدين موسى
٣٢	الندوة الدولية لكتاب الطفل .....	شمي الطيبي
٣٥	معرض القاهرة الدولي للكتاب .....	
٣٧	حوار مع نجيب محفوظ .....	عصام عبد الله
٥٨	جوزيب فيري وفن الأوبرا .....	أحمد المصري
٩٩	التيارات الفكرية في فرنسا .....	
١٠١	النظرية الجمالية في الشعر .....	
١٠٤	هيرمان ملليل .....	
١٠٤	نحاة القيروان .....	
١٠٥	فاجنر والأدب .....	د. ماهر شفيق فريد
١٠٦	بازوليني .....	
١٠٧	هتشكوك .....	
٩٤	الجنوبي .....	د. محمد أبودومة
٩٦	نقد النقد .....	أحمد طه
١١٢	في قلبه الوطن .....	د. سمير سرحان

# القاهرة

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

المشرف الفني  
محمود الهندي

سكرتير التحرير  
شمس الدين موسى

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٢٥  
قرش . تونس ٢٨٠ را دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا  
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية  
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

# حبس مشاعرنا الإنسانية في سجن المصطلحات المستوردة

عن اللغة العربية  
والعلوم النفسية الحديثة

د. يحيى الرخاوي

لكن يبدو أن الظاهرة الوجودية التي قد تُصاغ في «كلمات» هي ظاهرة أسبق وأشمل من التركيب اللغوي الذي يحاول احتواءها، ناهيك عن اللفظ الذي يحاول إصلاها، يترتب على ذلك أن يجد الإنسان نفسه في مأزق حرج إذا يحاول عبور الهوة بين الظاهرة الغيبية المتحررة نسبياً من التشكيل اللغوي، وبين احتوائها فيها يمكن التعبير عنه بالتنظيم الإشاري المتدال عليها، وأصبح أن هذا المأزق إذا ما وصل إلى بعض وعى صاحبه بشكل أو بآخر، هو من أدق الحجرات البشرية، وأرى استهلاك في محاولة عبوره، بالفقر فوقه تجاهلاً، أو بطمس الوعى دفافعا، لا بد وأن يترتب عنه إجهاض للمعرفة الأديق، ونكسوس إلى احتزال خطر. وقد رجحت أن بعض محاولات تحديد مصطلحات علمية، أو تحديث المعاجم بصورة عصرية متخصصة، إنما يقع في هذا المحذور.

وهذا المقال هو محاولة للتنبيه إلى هذا الخطر الزاحف.

وتظهر آثار هذا الخطر بوجه خاص بشكل عديد في محاولات العلوم النفسية صياغة الظواهر الكيانية الأساسية، والوظائف النفسية الأشمل، في إطار اصطلاحى عديد، لا يكاد يصلح للإحاطة بالظاهرة، بل ربما يؤدي العملية المعرفية من حيث لا تحسب، فبدلاً مما يترتب على ذلك من تشويه للكيان اللغوي = وجودنا الأعمق.

ولنتدرج أولاً مع الحيرة الإنسانية بدءاً مما يمكن أن يكون «جيل اللغة»، متجهين إلى التصريفات الاجرائية، مازين ببعض محاولات الإبداع الشعري، عارجين على بعض الأمثلة من السكون أو التحريك المعجمي:

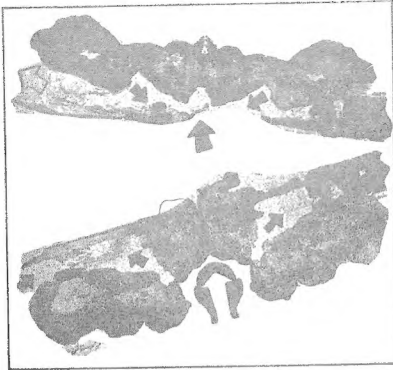
(١) وأحسب أنه بالنسبة للكيان البشري، فإنه يصعب «بما هو بشر» أن نفرض أن لغة مرحلة مصغرة يمكن أن تعتبر أنها مرحلة ما قبل اللغة، ذلك أنه قد توجد مرحلة وما قبل السكلام أو مرحلة ما قبل اللغة القائمة (مرحلياً)، لكن يبدو أنه يستحيل أن توجد ظاهرة بشرية أصلاً ليست متلحقة التحاما

المحطة، ثم من تفاعلها معاً في جندك ولا في دأيم.

واللغة من هذا المنطلق - هي ذلك الكيان البيولوجي: الراشح/المرن/المفتوح - معاً، وبالتالي فهي دافعة التشكيل والتشكيل، وليس «الكلام» إلا بعض ظاهرها في سلوك رمزي متطور أو مكتوب، على أن الكلام وهو يؤدي بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد، يعود فيؤثر اتجاهاً على الكيان اللغوي ذاته، أي على تنظيم وجودنا وفاعليته، لذلك: فإن ما يصيب الكلام من وهن أو تشويش، يفقده قدرته على الإشارة والحفز، أو يطمس دلالاته ويجهبض إجاباته، فيرتد كل ذلك مؤثراً على وجودنا/لغتنا، بما يمكن أن يزع معالم كيانتنا الحيوي الأساسي نفسه، فتعرض حتى إلى نكسة تدهورية منكرة بالانقراض.

اللغة ليست إضافة لاحقة بظواهر الوجود البشري، القسري أو الجساعي، بل هي الوجود البشري في أرقى مراتب تعقده، إذ هي التركيب الغائر الذي يمثل الهيكل الأساسي الذي يصدر منه السلوك، وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من التركيب البيولوجي للمخ، خاصة باعتباره القائد الحيوي المسئول عن نوعية وحركة مسيرتنا الجندلية المتفسرة، ذلك أن الدراسات الحديثة، جنباً إلى جنب مع المراجعة الأوسع، تشير أكثر فأكثر إلى أن المخ البشري، في كليته، إنما يتواجد في حالة نشاط دائم، دوري الأقطار، بالخلف المطاوعة<sup>(٢)</sup>، وأن تنظيماته المتداخلة تتعلق تعلقاً شديداً بنوع، وكم المعلومات<sup>(٣)</sup> المتاحة.

سواء تلك المشتقة في السذاكرة الوراثة (الجينات)، أم الواردة من معطيات البيئة



وتساهم ما يسمى بالعلوم النفسية في تمييز وتصريح هذا الخط وسوء الاستعمال المشهور القصد ، مثلما شاع في إدخال بعض مصطلحات الطب النفسي ( السياسي ١١١ ) في مجالات المخابرات القياضية .

(٥) علم أن دور المعاجم في إنقاذ اللغة من هذه القضيصة والرخاوة هو دور محدود ، وتتوقف آثاره على فهم معنى ومرحلة وظروف كل معجم ، إذ ينبغي التنبيه ابتداءً على أن المعاجم ما هي إلا إعلان مرحلة في تطور اللغة ، وليست فرض وصاية على حركتها ، ولعلنا نلاحظ أن أغلب المعاجم القديمة (٥) تقوم بوظيفتها بأكثر قدر من المرونة حين تعرض اللفظ في حركته في أكثر من اتجاه ، حسب موقعه من السياق ، أو حسب تشكيله ، أو حسب حرف الجهر اللاتقي ( أو الساكن عليه .. الخ ) ، فهذه المعاجم لا تعطي اللفظ تعريفاً مجرداً ، وإنما تورد به مباشرة في استعمالات متنوعة حسب السياق الذي لا يقتصر على الجملة الواحدة ، بل قد تمتد إلى الفقرة الكاملة ( أو حتى الموضوع ) - وهكذا تقوم مثل هذه المعاجم بدورها في عرض مجالات الاستعمال ، وتوجيهات الدلالة أكثر من حبس اللفظ في تعريف ساكن ، الأمر الذي يتطلب في المعاجم الحديثة فالأحدث (٥) ، والتي كاد أن يجعل للمعجم بمثابة السكّن حركة اللفظ حتى الصمود المعجز ، وهذا هو الخطر بينه .

(٦) فبقية النظم التي انتقلت إلى السجون الاصطلاحي ( العلمي ) مثلا ، فإننا نجد مبررا قويا يزيد - بل ويدعو إلى - التحديد الجليش لمضمون أي لفظ يرد في الاستعمال العلمي ، وخاصة فيها

تعامله ، وظهوره ، علم « الكلام » كوسيلة أولى ، أو وسيلة للتعبير والتواصل المشرق وغيره ، لا بد وأن يخفف قليلا ، أو كثيرا ، من آثار هذه المضاعفة المتواترة ، تلك المضاعفة التي تتكثف ، وتتفاقم ، حين نرضخ لأزيد من تعقيد الحركة بتقليد و المقرء من المصطلحات العلمية الجلمة ، ذلك أن تلك المصطلحات لا تظل محدودة في مجالها التخصص بالنسبة للعلوم الإنسانية خاصة ، بل هي تمتد من طرق الوصاية التخصصية ، والإغارة الإعلامية على وعى الناس ، تمتد حتى تشغل مساحة رحيمة من حياتنا اليومية .

(٤) علم أن الإغارة الإعلامية لاتزال تلاحق وعى الناس ، تفرض عليهم ألفاظا قاسية ، بل وتساهم من جانب آخر لتأثيرها على وعى الناس ، واللفظ ، وتخلخل في المفاهيم ، وأكثرها هنا بالإشارة إلى ضاهرون « الشعنسيم » و « التريب » (٥) ، لأن استعمالهما استمر في التأثير على اتجاهات جميع الناس ، وحركة مشاعرهم في مجال السياسة والدعاية بوجه خاص ، حيث درج المتأخرون على استعمال الألفاظ للمصلحة بالمشاعر ، والمثيرة للاحتجاج ، بطريقة تجعل اللفظ مجرد غطاء لإغفاء معالم المحسوس الضالغ بين الأعياب للسياسة وانتقالات العامة ، ومن ذلك فرط الاستعمال المفرض للألفاظ مثل : « الحريسة » ، و « الديمقراطية » ، و « الاشتراكية » ، و « القتلة » ، و « الحضارة » - حتى أصبح من الممكن أن يدل اللفظ على الشيء ، ونقيضه ، أو على الجزء بدل الكل ، أو العكس ، كما يتغير المضمون بتغير قائل اللفظ وغرضه ، في وقت بذاته .

كاملا بلغتها ، بمعنى تركيبها الجوهري الغائث ، وعادة لا تصل هذه المرحلة اللغوية الأولى إلى الوعى الكامل في الحياة المعاصرة ، لكنها في بعض الخبرات الإنسانية الأصق يمكن أن تقترب من الوعى بدرجة أو بأخرى ، وأشهر مثال ذلك هي الخبرة الصوفية الأصيلة على اختلاف مستوياتها ، إلا أن طبيعة هذه الخبرات في هذه المرحلة تحول دون إمكانية تناولها بالأحداث التعبيرية المعاصرة ، ناهيك عن الدراسة المنهجية ثم الخضوع للوصف الكلاسي ، وبالتالى فهي مرحلة تندر بالخطر إذا استعملنا القفز منها إلى أقرب ما يمكن أن يجسوها من تراكيب لغوية سابقة التجهيز ، أو ألفاظ عكسة « ساكنة » ، والتاريخ الطويل ( المجهول ) للمعرفة الباطنية ( أو الجوانية ) ، وللتواصل غير اللفظي إنما يشير إلى حقيقة جانب من جوانب وجودنا البشرى لا بد من استنتاجه وتصوره واحترامه رغم المعجز عن الإحاطة به ، ذلك أنه لا ينبغي أن يكون المعجز من التواجد في الألفاظ محدودة بمرورا للإكثار الدماغي ، ولا نحن نتناول من أصل من أصول وجودنا بلا مبرر إلا الخوف من سوء الفهم ، أو التصور من دقة التناول - وهذا وثائق مبسرة للحدس ، والبصير ، والتأجيل ، والبحث عن الوسيلة المناسبة ، ولكنها أبدا ليسا مبررين لإكثار الحقيقة الأولية : الأهم والأخطر ، وهي : إن الظاهرة الوجودية اللغوية هي أصل الأصول ، ظهرت لم لم تظهر في تناول السلوك ، بما في ذلك الاستعمال الكلامي .

(٢) ثاب بعد ذلك إلى مرحلة « الشعر » ، وهي مرحلة الجدل الحركي الولاقي بين الظاهرة الوجودية الأصق ، إذ تتجسر في علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوي السابق لها مباشرة ، والمعاجز من استعمالها شاماً ، ويلزم الشعر ، فبقاً ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كائنة في ما ليس لفظا متحدا للتواصل ، وفي نفس الوقت حين ترفض أن تفرغ نفسها في تركيب لغوي جاف ( سبق الأعداد ) - فالشعر هو عملية إصادة تخليق الكيان اللغوي في محاولة الوصول إلى أقرب ما يشير إلى الحرية الوجودية المثقفة ، ومع النجاح النسبي لهذه العملية ، تزيد اللغة ثراء ، أي ينمو الكيان البشرى إذ يتجدد نوعيا ، وهذا ما يعنيه بعض النقاد والشعراء من أن القصيدة تحرق المشاعر في نفس الوقت الذي يخلفها الشاعر . (٣)

(٣) ولكن ، ليس كل أستاذ شاعر ( وإن كان ينبغي أن يكون كذلك هذا المعنى الأصق والأصيل للشعر ) ، هذا فإن الشخص المعاصر سرعان ما ينتزعت خبرته اللغوية الوجودية الأصق إلى أقرب لفظ سائد ، فيعاضل أكثر فأكثر ، بأقل قائل وسماءه ، فضلا عما يمكن أن يكونه ، لكن عدم انقصار الشخص المعاصر في

يتعلق بإتخاذ منهج إجرائي محدد لفحص ظاهرة بذاتها ، إلا أنه في مجال العلوم الإنسانية خاصة ، لا بد أن نتنبه إلى أن هذا التحليل - مع فائدته المبنيّة - إنما يحصل ظاهراً للاختزال والتسكين معاً ، وللتوفيق بين ضرورية التبريف ، وبين غايات التقليل والمهمود ، لا بد من تمهيد هذا الاستعمال الخاص ، وقصره على إجراء بذاته ، بحيث يكون إجراء موقوتاً ومشروطاً بشروط الدراسة الجزئية المختصة بجانب معين من الظاهرة المعنية ، لكن السلي يحدث في واقع الحال ، في أغلب الأحيان ، هو غير ذلك تماماً ، حيث يؤثر الاستعمال الخاص على الاستعمال العام تحت زعم أن ما هو تبرير على مؤقت وأصديق مما هو استعمال شائع ، وهكذا يختلط المفهوم الخاص بالمفهوم العام ، ثم يترجع المفهوم العام رغباً عنه حتى يختزل ما يحتويه ، لتضاليم الظاهرة لسرادخلها مغرطات علمية ( = شبه علمية ) غير جازمة وغير مفيدة تمهيداً ، بل هو حتماً ضار وخطير .

وبالنسبة للعلوم النفسية بوجه خاص ، كما تتناولها اللغة العربية حديثاً ، فقد وقعت في أعطاف عديدة جعلتها تتحرك في نطاق شديد الضيق وهي تتناول بعض ظواهر متزامنة الأبعاد مكثفة الشمول ، وأهم هذه الأخطاء أن بدائيات مستمدة من « ترجمة » ما سبق بحثه في بيئة أخرى ، بلغة أخرى ، ثم إن هذه الترجمة لا ترجع إلى فحص الظاهرة المعنية أساساً ، وإنما تبدأ من اجتهاد معجمي ( ترجمي ) قاصر ، وحتى بعد هذه البداية المشبوهة لا ترجع هذه العلوم إلى التاريخ الضمضي اللغوي للفظ المستخدم ، فتكون النتيجة في النهاية أننا نتحرك على أرض لا نعرفها ، في مساهمة لا نتمسك ، مطلقاً بالجلود من تاريخنا من

ناعية ، ومن نبض وجودنا اللغوي الأصيل من ناحية أخرى .

وما أن هذه المضاعفة الأخيرة من أقرب ما يكون إلى تخصصي ، فسوف أقدم فيها بوجه خاص ما قد يدعّم ما أزعّمه في هذا المقال من غايات حبس مشاعرنا الإنسانية في سجن المصطلحات المستوردة .

ويبدأ من منطقة بالغة الحساسية شديدة الأثر ، وهي المنطقة الخاصة بما يسمى عاطفة أو إنفعال أو « وجدان » - سيكون انطلاقي لمناقشة لفظ الوجدان في أصله اللغوي ، بالمقارنة بمحاولة اختزاله إلى مصطلح علمي <sup>(١)</sup> ، وذلك كشأن لا أعني من أسبقية الظاهرة الكيانية اللغوية على ما يليها من محاولات علمية إختزالية خاطئة ، كما سأحاول أن أقدم هذا اللفظ ابتداء في حركته الشعبية ، وتوليده المتضجر ، لإثبات خطورة ( أو استحالة ) اختزاله إلى ما هو دونه ، فضلاً عما هو غيره ، ولعل بذلك أنجح في بيان قدرة اللغة العربية على الإيحاء بالروافد من التوجهات الواجب الاستجابة لها إذا ما أريد الاقتراب الأدنى من حقيقة الظاهرة البشرية كما أحاطت بها لغتنا القادرة .

ولفظ « وجدان » هو مصدر من فعل « وجد » ( يفتح الجيم وكسرها ) ويختلف مفهوم مشتقات هذا الفعل واستعمالها باختلاف رسمه ، وتشكيله ، وحرف الجر للمحيط به ، ثم السياق الوارد فيه .

فهو يتضمن أبعاداً متصلة في مجالات مختلفة ، لكنها متداخلة بالضرورة :

١ - فني مجال ما هو إنفعال / عاطفة ، نجد أنه قد يعني <sup>(٢)</sup> :

( ١ ) الحزن : وجد في الحزن وجداً ، وتوجد لقلان : حزن له ، ويدون

حرف جر : أنا وجد وجداً : وذلك في الحزن .

كما يعني ( ب ) الغضب : وجد عليه ( في الغضب ) ، في الحديث : إلى مسالك فلا تجد حل . كذلك يعني ( ج ) الحب : وجد به وجداً ، وفي الحب ، ولله ما وجد : وهو المحبة . وأيضاً ( د ) الكراهية : أوجده على الأكره .

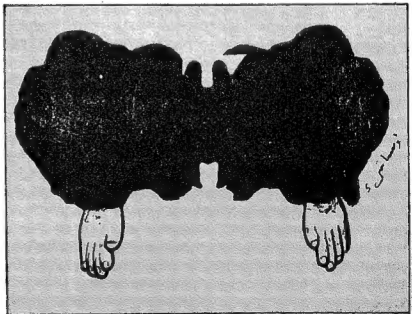
٢ - وفيما يتعلق بمعنى المعرفة والتبني : نجد أنه يستعمل عادة بلا حرف جر : وجد زيداً ذا الحفاظ ، ووجدك عائلاً ذاغي ، وقريب من هذا معنى العثور على ، أو الحصول على : أوجده الشيء جعله محيّد : يتفكر به .

٣ - لكن ثمة معنى يتعلق بالإبداع والخلق : أوجده الله : أنشأه من غير سابق مثال ، وهو أقرب إلى الوجود بما هو ضد العدم ، وجد : خلاف عدم .

٤ - وتعد المعاني إلى ما يتضمن ما هو أكثر حيانية فيها يتعلق بالإشارة إلى : السمة ، والذكورة ، والبسط ، ومن ذلك : أوجده الله : أغضاه بعد فقر ، وقواه بعد ضعف ، ووجدجدة : استغنى على لا فقر بعده ، ثم الوجد السمة « استكثروهم من حيث سكتهم من وجدكم » ، وأخيراً فالوجد : معيق للماء .

فلذا كان لفظ الوجدان أن يحصل كل تلك المعاني وكيف نرضى أن نقصره - حتى كمصطلح علمي - على استعمال أكثره لتجميع اللغوي اصطلاحياً يعني : أولاً : كل إحساس أولي بالذلة أو الألم ، وثانياً : ( يدل ) على ضرب من الحالات النفسية من حيث تأثرها بالذلة والألم في مقابل أخرى تمتاز بالإدراك والمعرفة - وما جاء من أن هذا هو الاستعمال في الفلسفة لا يستبعد الاستعمال ذاته فيها يسمى بعلم النفس .

فلذا انتهينا إلى المحاذير التي قدمناها في بداية هذا المقال أعاناً تصور الآثار التي يمكن أن تترتب على هذا الاستعمال الضيق ، الذي حتى سيمد لفظ الوجدان بكل إيحاءاته السابقة وشموله التراسي عن أي معنى سوى هذا التعريف الحامل ، فهو ( لفظ الوجدان ) سيفصل - بذلك - عما هو نبض إنساني أعقد تركيباً وأشمل إحاطة ، وأصل ولاقاً ، ثم هو ( الوجدان ) سوف يظل ككاداة معرفة أسبق عن ، وأحد من ، ما يسمى تفكيراً ( تجريدياً ) ، ثم أين يلعب تاريخ اللفظ وتوجهاته المعقدة المتضجرة في ذات اللفظ بين الدفع العاطفي المختلف الإيحاء ، وبين الإبداع من العدم مغلفاً بالقدرة المعرفية المبركة إدراكاً سيقاً متصلاً بالسمة والقوة والبري والطعامنة ٤٤ ، ألا يبدو كل هذا من حركة اللفظ كما تجلت لنا عما سجلته بضعة معاجم ؟ فما بالك بتاريخه الحقيقي حتى تضمن ذلك ، أفلا يشير ذلك إلى أننا لورضيها بالاستعمال الأحدث للفظ الوجدان بهذه الصورة المختزلة فلننا تنكسر لحقيقة اللفظ وتاريخه ؟ إذ نحن نبتدع حينما ن





هو الخطر الذي تكتب هذه الدراسة أحسن منه حتى لو كان مصدر هذا الخطر هو مجمع لغوي ، مرجع علمي ، أو إخباري عادي ، فحينئذ نشيخ الأرض (علمها على) في أصل لغوي فليس ينشأ جسده عينا تاريخه : قبض على وجوده (علم على) قد تطهرت ، فأبدع وأضاف في هياك (وإن كان قد علمه في جملة) ، أما استعمال اللفظ في الوجدان - كماله - في حدود الوصاية السلطانية أو العجيبة الأحداث ، فهو يمتاز اللفظ في بضمن علمه ، الأصل ، فيكنش بلا فاعلية ، تنطس ماله حتى يعجز عن الإيحاء والإشارة إلى الاتجاهات التي سبق الإشارة إليها بمر تاريخه التضمين العلوي ، وكذا إلى الاتجاهات الواعدة للتجدة حسب مركزها صاحبها المدع.

لكن هذا اللفظ - الوجدان - ، ليس شاملاً  
على كل حال في الاستعمال اليومي لدى عامة  
الناس ، فإذا قلنا أننا - برأيت - الفرق  
الخاص بين تاريخ نصيباتكم وشمس إيمانكم ،  
وبين تصور تعريف المصطلحي ، فنحن لم نثبت  
المدى أثر هذا الازدواج أو التثنية على التكيان  
المعنى لاستعماله هكذا ، حيث أن الإجماع  
لا يجمعه عليها ، والناس - عامة الناس -  
لا يتكلموا بها يظهر غلط التفسير ، لذلك نلزم  
البحث هل المدعى أن نثبت مثلاً آخر أكثر  
وتواتراً بين الناس ، وسوف أحاول ذلك أملاً في  
كشف بعض حركة الإغارة بالإحلال التي تجري  
لإصيل لفظ مصطلحي ساكن ، على لفظ متحرك  
في مرضع ، في حياتنا اليومية ، ومن ثم في  
تجوير لغتنا (ويجوز) دون مدى كامل أو اختيار  
مستور ، ولذا اخترت ذلك تناول الظاهرة  
المتضمنة في اسم - حزنًا - فأقول :

إنه شاع مؤخرًا أن الحزن هو شيء مرفوض أصلاً : تماماً ، وأنه - دائماً - نقيض الطمأنينة والسعادة والرفاهية . . ومع انتشار هذه الفاشية ، على مستوى التفسيريات النفسية<sup>(١١)</sup> خاصة ، أخذ لفظ الاكتئاب يحل محل لفظ الحزن ويبدو رويدياً ، حتى كأن يصبح أي حزن مهما كان حزيناً أو نبهه ، أو اتجه ، أو تولده ، أو غايته ، أو مقصوده ، أصعب أي حزن وكل حزن مغالياً بأن يقع داخل

الظاهرة التي نشأ أصلاً مواكبا لها في عولمة  
احتوائها أو الدلالة عليها - ولا ينبغي علو بأن  
استعمال الأدب والعلوم في أي حين أن  
الاستعمال الفلسفي والسياسي شيء آخر، لأنه  
إجاز هذا الفصل الثام في العلوم البحتة، فهو  
لا يجوز إطلاقه في العلوم الإنسانية، والتعبية  
خاصة، ثم إننا هذا الانتزاع لا نلتصق لفظاً  
عامة لكافة علم ظاهرة في علمنا أصلاً،  
بدلاً من أن نستعملها ما ينبغي أن نبحث فيه،  
إنما للفظ لا نسا وتطور، إننا نشأ وهو يلامس  
ظاهرة، ثم هو يحاول إغراقها، ليكتشف  
ويكتشف تعدد جوانبها، وفروا عطاها،  
فيترك في سياقات متعددة ومتنوعة. ثم يلحق  
بها حرف مساعد، أو تبيانه لأداة موضحة،  
فيتركها بريد، ويجهز لأداة مفهومة  
مناسب لما يريد وصفه، ثم يعجز - عادة -  
تفويض عن حلوله تولدات الظاهرة الأرحب،  
يلقيها باستعمال جديد، أو يساعده لفظ  
جديد وهكذا.

ويبدو بأن أن تشير هنا إلى محاولة إبداعية عربية (عديدة ومبررة) انقلبت من هذا اللفظ (وجدان) متطلعا لتقديم ما أسست شورة (فلسفية) هو الذي أن صاحب هذه المحاولة اللغوية هو الآن أوصى لصاحب هذه المحاولة بتأليفاته الجديدة، وإنما أروع أن صاحب هذه الفاعلة في البحث برهنته على تجاوزت اللغة السائدة (إذا به يجد نفسه مستعصما على أصول لغته يلتصق بالتأثر ما يمكن أن يضمه خبرته، وهو لفظ الأكراد المتمدن التبرجة، والحاضر حضوراً شاملاً في أكثر من مجال ولسان، ومع الفاعلة السائدة من لغته، استعمال أن يعيد

● الاغارة الاعلامية تلاحق وعى الناس ، وتغرض عليهم أنفاً قاصرة وتؤدي إلى رخاوة في اللغة وتخلخل في المفاهيم .

مُتضمّنه العاطفي ( الاندفاعي ) ، فالحنن -  
أيضاً - فيصد السهل النميط ، حزن المكان  
حننا : حش : وظائل ، والحنن :

ما غلظ من الأرض ، والجزن فيه مواجهة وعناد  
ولقاء وشدة (١٧) « شيع إذا ما لبس الدرع حزن  
سهل لمن ساحل حزن للحزن » ، إذن « فليس  
فيها هو حزن : كسرة ، أو هلكة ، وليس فيها  
هو إكتئاب حزن أو مواجهة أو عناد أو عشونة -  
لكن الخلط في ازدياد ، والزحف لا يتوقف ،  
حتى أن اللفظ المقابل للإكتئاب

بالإنجليزية Depression قد تدخل إلى الاستعمال اليومي (4) حتى أصبح كثير من الناس يتحدثون عن مشاعرهم العادية بأن عندهم اليوم «ميرشن» قل أم كثر، حَزَنٌ أم كُسر، وبالرجوع إلى لفظ Depression في اللغة الإنجليزية (الرسمية الأولى على وجدونا المستأجل) أن هذا اللفظ إنما يفيد أساساً معنى الحزن في أسطح صوره، ومعنى الحبوط في شكله الحالي (إلى أف)، بمعنى العتامة Gloominess، والهدوء،

وحتى في الاستعمال الاقتصادي الاجتماعي هو يشير إلى سوء الكون والبيئة<sup>(١٧)</sup>، وليس هذا مجال التطرق إلى تفاصيل تاريخ هذا اللفظ في الإنجليزية أو في أبحاثه على مترادفه أو مؤلفاته من اللفظ أخرى مثل Dejection أو Grief أو Boredom، كل هذا قد يعرف من استعراض مصدر يخرج من هدف هذه الدراسة، لكنني رجعت إلى اللفظ الإنجليزي لأنه مصدر الإغارة الزوفاة في لغتنا العلمية أولا، ومنها إلى لغتنا اليومية، حتى قد يصعب القول أن اللفظ اجنبي بأصله وحده، هو قديم الفخر التي يجده حركه شاعرا، كل هذا ونحن نستعملون كلمة المصطلح العلمي للحالات الاجتماعية.

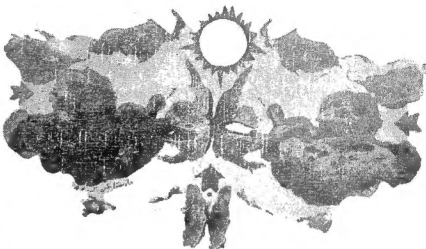
لكن المقاومة الواحية ضد هذه الإغارة المنظمة من خلال حالة الشعر التي تتحمل مسؤولية المواجهة العنيدة للحفاظ على لغتنا بتحريرها من أوصافها الغنية إلى عودها القرافية ، والأقول حالة الشعر مستمرا تعبير صلاح عبد الصبور حتى لا يقتصر الأمر على قرض الشعر ، ثم استشهد به شاعرا في مواجهة ما هو حزن في قصيدته « أغنية إلى الله » .

(١) حزلي غريب الأبوين  
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة

ما غفرت بطون

أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي

فهو يبدأ بأن يكشف في الحزن قدرته على ذلك الحضور الملمح، الذي لا ينفى تراكباً سابقاً صامتاً، وهو أيضاً في هذا المقطع يعارض ذلك الاستغراب المبعج الذي يضع الحزن والفرح على أقصى طرفين متباعدين متضادين، فهو يكشف حزنه مبتدأ وسط ضحكته، ثم يروح يصصف الحزن كما عاشه، (يعيشه) لا كما فرض عليه (أواستوره).



وَلْيُبْدِ الْإِثْلَاقَ نَظَرًا سَرِيعَةً عَلٰى مَا يَسْأَلُ لَهُ  
وَالْكَتَابَ ، كَمَا تَجِدُ دَاخِلَ الْمَصْلُوحِ الْعِلْمِي  
أَوَّلًا ، فَتَجِدُ أَنَّهُ الْإِحْسَانُ بِالْخُرْنِ وَسُوءُ  
الزَّجَاجِ ، وَأَنَّهُ أَهْلُهُ صَعِيْبَةٌ فِي التَّفَكُّيرِ . وَكَسَدُ  
أَنَّهُ أَسْمَعُ بِالْخُرْنِ وَالْإِسْأَسَ وَهَدَمَ الْكَفَافَةَ  
وَالْخُرْنِ (١١) ، وَهَذَا كَلِمٌ صَحِيحٌ بِمَرَجَةٍ مَآ  
فِي حُدُودِ مَا ، فَلَمَّا اِسْتَقْبَلُوا إِلَى كَلِمَةٍ  
الْعَامِيَةِ لَفْظُ الْكَاتِبَةِ ، تَجِدُ أَنَّهَا أَكْثَرُ عَلَى الْكَلِمِ  
الْكَاتِبَةِ عَلَى شِدَّةِ الْخُرْنِ ، وَبَعْضُهَا عَلَى  
مَا هُوَ كَسَرٌ وَانْكَسَارٌ الْكَاتِبَةِ سَوَاءُ الْخِلَالِ  
وَالْإِنْكَسَارِ مِنَ الْخُرْنِ ، وَكَاتِبٌ : حَزْنٌ وَاضْمٌ  
وَالْكَسَرُ ، وَآخِرُهُ قَدْ تَعَبَ الشَّدَّةَ وَالْكَسَرَ إِلَى  
الْمَلَكَةِ أَلْفَاظٍ : رَقَعَ فِي هَالِكَةٍ وَفُتْرُوهُ  
الْكَاتِبَةِ لَفْظٌ مِنَ الشَّدَّةِ وَالْكَسَرِ وَالْهَالِكَةِ  
تَبْدُلُ لَزَامَةً بِمَا لَا يَرْفَعُ بِمُشَارَةٍ ، وَلَا تُحْفَظُ ،

حروف اللفظ الجديد « اكتب » - ومع أن ظاهرة الحزن هي أصعب وأروع وأقدم وأقرب من كل صفة حاول أن يلمسها أو يختبرها أو حتى يحوم حولها ، فإن حضورها المثير للأصل قد استطاع أن يقرب من حقيقتها بشكل أو بآخر ، ولكن حين تسأل : « اكتب » تجد نفسك في مهب نفيها أو كاد ، وقد تقضم الحلق ( اللفظ ( اكتب ) ) وأنت ( بالدمع والاعلام معا ) حتى كاد يطمس كل ما دونه ، فينسى حتى كله لك البقاع النوى للظاهرة الأصلية : حتى غفل - إلى حقيقتها أو أو شل وجورها ، ينسحبها إلى ما ليس ، أو - قبله - تنسحبها ليا ليس هي ، وهذا خلق بأن يجمد للسيرة الإنسانية في ارتقاها الجوي والزمري معا ، لأنه طابع من وصاية منفعة ، وليس من جلد شمس خلقي .

ولكن دعنا نبدأ من البداية :

فالخزن : في عمق أصوله - هو جزء لا يتجزأ  
من طبيعة الوجود البشري : مواجهة فلقها ،  
أي أنها بين هذا خزن دافع خزن معجز ، لأن  
طبيعة دورته تجعله يتناوب خزنًا وإسراء ،  
وضوحًا وتضلعًا ، في ظل الماكر المجلج بجري  
هذه التفرقة التي إن سحت ، وصحج  
بعضها ، فإني لا ينبغي أن تكون تكتة  
للتسليم للرفض التفرقي لكل ما هو خزن  
تحت ضغط الإحلام من ملبس (الرقاية ،  
كمرايف للمحة والسعادة - بل .. و ..  
الحضارة ( كما شاع مؤرخا ) ، وبالتالي ،  
الفتنة السالبة التي تستاهل من إلحاح وتوهم  
للقلم القاهرة الأصل ، يصحح كل خزن هو  
استد هذه القيم جميعا (الرقاية/الصحة)  
الاضداد الحاصري . ( الخ ) إذ تنسحب لفظ  
الاحتكاك بدلًا (إذ كان كذا في .. و .. الساحة

(٧) لقد بلوت الحزن حين يزحم الحسرة  
بالدخان

فيوقف الحزن

ويصير هنا - رغم تحفظي في تقدير هاتين (١٣) -  
لعل « يوقف » ، وإلى درجة أقل « الحزن » ، لما  
في ذلك من إشارة إلى قدرة الحزن على الحزن  
والبحث ، ثم إلى ارتباطه بالعلاقة بالأعر - وكل  
ذلك يتناقض مع ما يتبع من الحزن ( بعد زحف  
الاكتئاب المصطلحي عليه ) من إساقطة وهبوط  
هامد ، وهو يفتح وعينا حركته المتحدية  
الأقوى .

(٨) ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأنه من  
فيحصر الغزاد ثم ينجته  
وبعد لحظة الإسار يمتعه

وهنا يجدر بنا أن نستعيد ما ذهبت إليه لنؤكد -  
من واقع لغتنا العربية - هذه القدرة الطاغية التي  
يتمتع بها الحزن ( هذا الحزن ) في إغارة لشبكة  
على حركية المشاعر .

(٩) ثم بلوت الحزن حين يفيض جنودا  
من الملهب  
ومن جوف هذه النار المستدفئة  
( جنودا ) ... يشرق الجليلد نوراً بائياً ؛  
(١٠) يتجمع في إشراقة الدند

ثم لأول مرة يستعمل لفظ « الكتب » ، في  
زمن يقضي ، دون مواجهة ، ولها يتعلق بما هو  
« جات » ، وكأنه قد انقطع ما في لفظ الكتبة من  
فراغ ساكن ، بالعلاقة ما استمره في الحزن من  
حركة باقية ، حتى أن رجعت أن جلوس هذا  
الفرح لم يروها إلا بحر الحزن ، فلبت الحياة في  
الكتابة للمات .

(١١) ثم يزل ليلنا الكتب  
ويشرق النهار بائناً من الملمات  
جلوس فرحتنا الحبيب .

لكن الشاعر وأصل مواجهته لظاهرة في  
حركتها الجدلية المزلدة ، فتبين له بعداً آخر ،  
لعله الثقلة بين ما هو حزن ، وما هو اكتئاب ،  
حين يميز الأول أن يبعث ، أن يولد ، أن  
يُفجر ، فلا يمدح حزن ، أو هو حزن لم يأنف ،  
لا يمتدح به ، وكأنه يرفض - معنا - أن يكون  
هو حزن الذي يحركنا ، فلهذا الحزن المفروض  
علينا شائها ، أو مستوردا ، أو مجهضا ، أو  
عينا :

(١٢) لكن هذا الحزن مسخ غامض غريب  
وينظر متأنية فحصة بلبلد الشاعر مع لفظ  
الحزن وهو يمايش الظاهرة المحمل أن يحويها ،  
تجد أنه نجح بدرجة مناسبة في أن يعيد تخليق  
التركيب اللغوي المضغرة ، والمتألفة ،  
والمتناظرة ، والمتشابهة ، وبأمانة  
مغايرة دون أن يركن إلى مضمون سابق ساكن ،  
أو يحبس نفسه في إشارات مصطلح ساكن ، أو  
معجم خامل ، وهذا هو الشعر .



● حوارنا مع لغتنا يسمح باكتدارنا  
الجليلة أن تجد ما يستويها .



وقد يكون مناسباً أن أعرض لمحة من خبرة  
خاصة حين هاجت في الشعر في مواجهة ما يلقى في  
وحشي بعض مشرشي ، حين أرفض ،  
ويرفضون ، أن نتحول غيرهم إلى مصطلح  
تشمخي عاجز :

يتحضر حزن أبلج  
حزن أرحب من دائرة الأشياء المثورة  
الأشياء العاصية النافرة المجهي  
حزن أقوى من ثورة تشكيل الكلمات  
حزن يصرخ بكما  
يشرق للما

حزن يستوي أبناء الحيرة  
جميع أطراف الفكرة  
يوقد نار الأحرف والأفعال  
حزن ينجو ، يلمى ، يلهب ، يصرخ ،  
يحيي روحاً ميتة شجرة .  
( من فهمية للكتاب لم تنتشر : السريح  
والأحزان ) .



وأكنى هذا القدر ، لأن نصبت إلى عرض  
مثال متواضع لمدى كيف يقوم الشعر بيقينه  
على التمييز بين الشاعر والظواهر الأشمل  
داخل الصالح العلمي الشائع - ( ولأمانة  
لأزيد من الإشارة إلى ما تحدى في اتجاه معاكس  
وأنا أراجع لفظ الحزن في التزويل الحكيم عما  
لا مجال لتفصيله هنا )<sup>(١٤)</sup>

وقد يكون مفيداً بنفس الدرجة ، أو أكثر أو  
أقل ، أن نساقر إلى بعض مترادفات ما هو  
حزن ، نستلهم منها أبعاد الظواهر الإنسانية  
( النفسية ) في أصولها ، لعلنا نتوصل مسؤولية  
فحصها كما هي ، وكما توحى به ، لا كما نستورد  
شيئها ، كما نطمس فيه ، ولا أبجد متعاقب  
هذا المقام لاستعداد مطول ، لذلك تساكف  
بالإشارة إلى لفظ قريب وهلم يسلو أنه شغل  
الشعر الأقدم ، كما شغل لفظ الحزن ،  
الشعر الحديث ، وفي نفس الوقت ، فقد  
وجدت في شكله وحركته ما يستلزم الإشارة إليه  
هنا كشأن توضيحي مساعد ، ألا وهو لفظ  
« المم » ، ينادى بالعلاقة بين ما هو « هم »  
وما هو « هم »

فالهم لغة يتنى أساساً إلى العزم على القيام  
بمهم ما « هم بالأمم ولم يفعله » ، لكنني لم أرتع  
للاستعمال هكذا لشرط أنه لم يفعله ، اللهم إلا  
إذا أضفنا لفظ « بعد » أي أنه لم يفعله بعد . -  
ذلك إلى حين عايش اللفظ من الممارسة الذاتية  
والهنية والإبداعية ، رجعت أن لغة علاقة  
خليفة بالعلاقة ما بين الهم بمعنى الحزن ، والهم  
بمعنى العزم ( حل ) ، والهم بمعنى الشدة ، وهم  
يحمل معاني الجليلة والصمود والقوة جميعاً ،  
المهادت من الأمور الشدائد . - وكل هذا يقربنا  
أكثر فأكثر من المعاني الإيجابية التي استرحيناها  
من حركية لفظ « الحزن » ، فكلاهما ( لفظاً  
الحزن والهم ) إنما يؤكدان كيف أن الظاهرة التي  
تتمثلها أو تجمعها أو يمزجان حولها . . الخ ،  
هي ظاهرة تتحرك لغوياً / كتابياً ، من المواجهة  
إلى الألم إلى العزم إلى الشدة ما يشغل الحشونة  
والصلابة ، وكل ذلك يتناقض معنى الكتابة ( كما  
قدنما ) لغة ومصطلحاً .

وأجدته مناسباً هنا أن أخرج إلى ابن عربي  
كشأنه لمعارب صوفي فعل ، لم يحبس هجر  
الكلام الفتح عن محاولة وصف خبرته القيسانية  
المطلقة ، فراح يندم لفته المتجاوزة بكل إصرار  
ومضامرة ، وأجدت في هذا الاستشهاد ما قد يوضح  
بعض ما ذهبت إليه في أول هذه الدواصة حين  
أشرت إلى أزمة للتصوف حين لا يبعد خبرته  
ما يحملها - بأمانة وإحاطة - من ألفاظ ، اللهم  
إلا من خلال مثل هذه التفاسير الشعرية  
الحظرة .

فأعده عند ابن عربي<sup>(١٥)</sup> : قوة وطاقة  
حركة ، وفيها يقول : وإني ترويه كطاقة بحركة  
عشقية ، ولها « تحمل صاحبها : تنزقي غفرتي  
- و - ثم كفة علاقة جدلية بين « هم » و « إرادة »



## الهوامش

### (١) مفهوم اللدونة العصبية Neural Plasticity

يعني قدرة الجهاز العصبي المركزي خاصة على التعديل والتشكل، بل النمو والتطور، تبعاً للتأثيرات البيئية واستجابة للتأثيرات والتكيف مع المتغيرات بعضها مع بعض.

(٢) للمعلومات Information هنا تعني كل ما يصل المخ البشري من مؤثرات جاءت من المورثة أو من البيئة المحيطة، ولا يقتصر معنى المعلومة على ما هو شائع من معرفة رمزية محدقة.

### (٣) أمضى أغفائل المساجم المحجافل بين السخافير والنحسحب

أطرحي

بين الضياع والرؤى

بين النسي والعدم

أعق الحيا أبعث

أقول جملها

فترك القصيدة

(من قصيدة لم تنشر للكاتب : ياليت شعري لست

شاعراً)

(٤) بالإضافة إلى ظاهري التعميم والتقريب تمت بحث لفظ «التنين» (لتن : استعمل الألفاظ لاتينية بحروف عربية وتلقى عرب، وقد فضلت ذلك عن لفظ التعرير المستخدم لهذا الغرض، لأننا مع إغرائنا في هذه العملية لا نغفيل بل نتعصم منها وبسبغها.

(٥) مثلاً : لسان العرب، وأساس البلاغة.

(٦) الوسيط مثلاً (وللى درجة أنظر : المعاجم الغائلة بتخصصها في ترجمة فروع العلوم المختلفة)

(٧) سبق في محاولة مراجعة ونقد ثلاثين تعريفاً (بالإنجليزية) لما هو إشغال، أو عاقبة ميتة تصورهما جميعاً عن الوفاء بتحديد الظاهرة المعنية، وسينجأت إلى استعمال لفظ «وجدان» تين لي أنه لفظ أكثر اخوة، وأقرب بشاً من أغلب الألفاظ المقابلة للدرية في لغات أخرى، حتى أتت اقترحت نقله كما هو إلى اللغة الأخرى متى ما نجحتا في استلهاه ما يمكن أن يجدد الظاهرة التي يحويها، أو يشرحها، انطلاقاً من مؤلفه في لغتنا نحن، وحينذاك (كما اقترحت) سوف يكتب بالإنجليزية مثلاً هكذا : Wigan دون ترجمة.

أنظر : الإنسان والتطور - السنة الخامسة - أبريل ١٩٨٣ ص ١٠٨ - ١٥٠

(٨) أعتد في الرجوع إلى معنى اللفظ هنا ولما يمد على المعاجم التالية : لسان العرب (ابن خلدون)، القاموس المحيط (الفيروزباني) أساس البلاغة (الزحزحسي) ثم الوسيط (المجمع المفرد).

(٩) تيسير شيخ الأرض (١٩٧٣) دراسات فلسفية : محاولة ثورية في الفلسفة - دار الأثر - بيروت. وفي تصوري أن العنوان هو من وضع أو اقترح دار النشر دون المؤلف، حيث الأولى أن يكون اسم هذا العمل «الفلسفة الأجدانية الموجبة» كما كثر المؤلف طوال أطروسته، وهو لا يتردد في أنها فلسفة جديدة أصيلة، بل «واحدة وحيدة» وهو كل ما يلهي المحاولة من شطح ووقفات (ديجاطيقية) إلا أن الاحتفاء بها، والتعاطف شرعية مغلطها، هو الواجب عند كل من يريد لها بداية ما نسترجع بها حتى انشكيب بفضتها معها جانباً الصواب، ولا بد أن نعرف أننا لا نجرؤ أن نذكر «نحيث الفلسفة يوصى (جديد) بما يسمح بأن نضيف، ومحوافاً ووجهة للرملة (محمد كامل حسين) «والتعادلة» (توفيق الحكيم) مع نواضعها الشديدة لم يستمر أصلاً ولا نجدتها مدرسو الفلسفة أو مترجموها أو الباحثون

فيها لتصورهم فلسفة وهم على الأكثر «علماء» فلسفة، ولغتاً من مطلق هذه الدراسة قد تكون مصدر الإلهام للتجديد لن يريد أن يفسر شيئاً من حيث ينبغي.

(١٠) أعتدل تعير «التصريحات النفسية» بعد أن شاعت فتارى الأطباء النفسيين، وللى درجة أثل «علم النفس» في الصحف ووسائل الإعلام الأخرى بشكل سطحي ووصائى، حتى أصبحت المقولات العلمية أشبه بتصريحات الساسة والأعلاميين منها إلى أفكار الشخصيين ومسؤولي العلماء.

(١١) اكتفيت بهذه التمرينات من الموسوعات والمراجع المتخصصة دون الدخول في تفاصيل

Webster's New Collegiate Dictionary (١٩٧٣) يحى الشخاوى (١٩٨١) «وعل يمد يونتا على نفس» من رحلة الزمان (في رثاء صلاح عبد الصبور) الإنسان والتطور، العدد ٤، السنة الثانية ص ٥٧ - ٦٤

(١٤) ووقت طويلاً أمام ورود لفظ الحزن بمختلف أشكاله في التزليل الحكيم، ورطم أن الإجماع العام الذى وصلنى للرملة الأولى هو ضد ما ذهبت إليه من التاكيد على عدم إغفال الجانب الإيجابي لما هو حزن، فلى لم أستسلم لهذا الإجماع كاملاً في عربة أعتق، لكني أثبت هنا بصغة مؤقتة بعض الإشارات حتى أعود إليها تفصيلاً :

أ - لاحظت أن فعل الحزن جاء منها في حوالي ٨٠% من وروده في كل التزليل.

(ب) لاحظت أن هذا الضى (والضى كذلك) قد ورد أحياناً (جاء) ويعدها حرف «عل» (أي يلهى)، وهذا فعل الحزن الذى أرتت الداع عنه في هذه الفقرة.

ج - لاحظت أن فعل حزن كثيراً ما يتصلب مع فكر متعوله، وهذا أيضاً غير ما عتبه في هذه الدراسة.

د - إذا ما ألقن الحرف بالحرف (لا أعرف ملهم ولا هم يحزنون) - فإن الأمر يختلف كذلك.

هـ - في الأحوال القليلة التي لم يقرن الحزن بالحرف، ولم يحد إلى متعوله، ولم يحد بصرف «عل» فإنه كان يقرب من المعنى الذى عتبه في هذه الدراسة (إنما أشكوى وحزن إلى الله).

(و) وكان الاستعمال الوحيد في معنى للجوابة جسداً في كيان شخصي «ليكون لم عدوا وحزناً».

ثم انتهت إلى أن الاستعمال في المقام الدينى الرواد بالأمان قد لا يقرن النص الدينى أن يكشف عن حركة التناقص إلى حوافها أن نفعها كوجهه إلى ما هو حزن، ما لا ينبغي مع أن يكون النص الدينى وصياً على غيره - لفة - في مجالات أخرى.

(١٥) مساهم الحكيم (١٩٨١) للمجم الصولى - ندوة للطباعة والنشر - بيروت

(١٦) نجحت الإشارة عمداً إلى ضرورة تصديبل ومواجهة الإغارة الإعلامية والتقليل من «التصريحات النفسية» - للى أصور أن هذا وذلك هما نتيجة لتدهورنا بقدر ما هو سبب له، ولا أحب أن التقليل من الإعلان من فساد وجوبنا، واسترخاء تفكيرنا واستسلام مشاعرنا، هو السبيل إلى تحريكنا نحو مواجهة مسؤوليتنا والدفاع عن كياننا



واوستا شى



- ٥ -

● وقف واحد منهم حين رأى الرأس الأسود المتحرك وسط رؤوس الشواهد الجملة وجعل نظره مثبتاً على بقعة السواد الغالبة في شحوب المغيب ذلك أن الشمس كانت قد انتهت تماماً ولم يتبق من أثرها غير بقعة الدم الحمراء الكبيرة المعلقة على جانب سحابة سوداء .

وقال فجأة : أظن وصل .

فقاموا جميعاً ينظرون ، ثم قالوا معاً : هو .

والرجل الذي عقد الحزام العريض على بطنه كان قد وقف حين وقفوا ولا سمح تأكيدهم أنحنى جهة الفتحة ، وقال للشيخ : أنتظر .

- ٦ -

● ظهر الجسم كله طويلاً وسط المصابيح ضائماً بين الشواهد ، واقترب منهم فوضعت ملامحه المهرقة ، ولما دخل الحوش الضيق أرغى في حضن أول رجل وراح ينتفض في بكاء مكتوم ، والآخر الذي احتضنه ظل يربت على ظهره ويشده إليه بقوة ثم رفعه أمامه وجعل الوجه في الوجه ، وقال له بثبات : إجمد .

- ٧ -

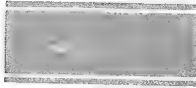
● قال الرجل الذي حضر لتوه وهو يسحب منديله الخارج من جيب البطولون : أشوفه . فشد الرجل نحو الحفرة ، وقال واحد من الآخرين : طبعاً لازم تشوفه . وأشار إلى صاحب الحزام العريض ، فأتحنى في الحال جهة الفتحة ، وسحب منها اللقمة التي تهلل قماشها الأبيض من كل الجوانب ليبدأ الوجه الصغير الذي تشرب لون الغروب ، كان جامداً على بسمه ذابلة تلك التي تحدث للأطفال في نومهم ، وتقول عنها الأمهات إنهم يضحكون للملائكة الذين يلامونهم ، ضمه الرجل بقوة إلى حضنه ، وقبلة كثيراً على جبهته ، وعلى خديه ، وفوق الأنف ، ولم يتركه حتى أخذه منه فصباً ليمطوه للشيخ الذي قد متملحلاً رأسه بالخارج وبالي جسمه المعجوز داخل المقبرة .

- ٨ -

● لما أمالوا عليه التراب كانت الظلمة قد حطت ثقلها فوق الشجر وسكنت الطيور ومن جهة البلد ظهرت مصابيح متفرقة نورها قلق ، وضعيف .

والأب الذي جاء متأخراً ظل منكفئاً على المصطبة فوق الفتحة بالضغط ، وهم كانوا قد تركوه لحال وظلوا في جلستهم فوق السور الواطئ عاكدي الأيدي على صدورهم ، والشيخ كان قد ارتدى جيبه ، وعقد شال عصامته ، وجلس ممسكاً المسيحة الطويلة بيده ، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ، ويتنحني ●





# تأثير البحث في ثلاثية حمود دياب

## د. إسامة أنسور

الشخصيات ، وهندسة البناء الدرامي على نحو لا يطاق الواقع .. تنتهى عملية الخلق إلى صورة مركزة للعالم بشكل مجرد .. وما أبعد دياب عن التجريد والتعلق في مياه الخيال والفرس في أحافى اللاوى ..

إلا أنه - في ظني - أن حمود دياب قد تأثر تأثراً شاكياً في ثلاثيته - رجل طيب - ببعض من ثبات مسرح البحث وبعض تقنياته ، بل وبعض المسرحيات على نحو ما سنرى .. إلا أنه قد صعبا في بنائه المنطق والحافض لقانون السببية ، فتمحورت تلك المسرحيات على مستويين .. مستوى أول أحكم فيه أسلوبه الواقعي .. فليس من عتوانها - رجل طيب في ثلاث حكايات - يحوى نغماً واحداً محدداً في ثلاث مواقف درامية متفصلة .. فطست من أنصار الربط بين الثلاث حكايات .. ومستوى ثانٍ تتجرد فيه الشخصيات أحياناً وتنطلق القيمة والحق لا من الحوار المسرحي ، بل من الفعل المسرحي Theatrical business .. وأحياناً أخرى يصعب الحدث الدرامي في لحظات معينة بصعوبة خيالية غير منطوقة في سياق المستوى الأول .. وسنحاول تلمس ذلك في كل مسرحية من المسرحيات الثلاث التي تمحل عتواناً عاماً لها هو « رجل طيب في ثلاث حكايات » ..

لا أزمع في هذه المقالة أن حمود دياب قد كتب مسرحاً خبيثاً شكلاً وموضوعاً .. لما أبعد مسرح دياب عن ذلك .. إذ هو كاتب - رغم تعدد أساليبه - يقف في صف الأطر التقليدية التي يحوى ليساً محددة تعبر عنها شخصيات محددة الأبعاد في بناء يتنامى نحواً منطقياً على أساس من السببية .. فلكل نتيجة سبب ولكل تحول مقدمات ونتائج .. وفي اعتقادي لا يحوى مسرحه وجعاً إنسانياً في المطلق ، بل يحوى وجعاً قومياً بالدرجة الأولى والأخيرة .. لمسرحه لا ينطلق من الرؤى الفلسفية لمسرح البحث .. حيث اللامنتطق واللامعنى يشككان جميع الظواهر بما فيها الكونية .. بل هو ينطلق من إدراكه الخاص بالقوانين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحكم الحاضر .. كما أنه من الكتاب الذين يحملون رؤى مستقبلية لواقعهم تتبع من إدراكهم لتقوى الاجتماعية الأساسية المتحركة على أرض الواقع .. لذلك لا نرى في مسرحه ذلك الوجود البشرى الملقى في أي زمان وأى مكان حيث الصمت الإلهي والكوني ، وحيث المعجز التام أمام الطبيعة ، وحيث فقدان التواصل بين البشر ، وحيث الموت كحقيقة وحيدة مطلقة .. وبالتالي فقدان السببية كقانون يحكم العلاقة بين الأجزاء ، ونحجم



## الحكاية الأولى : الغريب لا يشربون القهوة :

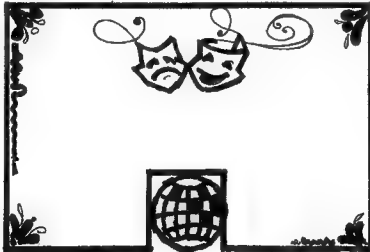
رجل طيب يجلس أمام بيته يقرأ طامه في إحدى المصحف ويشهد القهوة من زوجته التي لا تظهر لها ، بل يظهر لها غريب يملأ في البيت ويكتب في مفكرته .. ويسأل الرجل له عن هويته فيخرج له كارتاً أصفر ويخفيه سريعاً فترداد حيرة الرجل خاصة بعد أن يدعوه لشرب القهوة فيرفض الغريب ويخرج من المنزح .. ويتكرر المشهد مع غريبين آخرين يقربان بقياس البيت ويحاولون التسلل ، إلا أن الرطوبة والظلام يردانها ويخرجان والرجل لا يفرح من غرضها شيئاً .. فيتجاهل الأمر .. إلا أن ذلك يتكرر مع دخول مجموعة من الغرباء يكشفون عن غرضهم وهو الاستيلاء على البيت .. وفي محاولة من الرجل لإثبات ملكيته يقومون بشق كل أبوابه التي تثبت ملكيته للبيت ، بل تلك التي تثبت وجوده كله ..



بم ذلك في بناء التقليدي حكم جداً .. يبدأ بعرض يوم من الأيام العادية للرجل الطيب .. ولقد أحكم دباب المسترعى الواقعي الذي يتحرك داخله الرجل .. حيث توصيف المكان ( البيت ) بدله .. والكشف عن طبيعة وأبعاد الرجل الطيب الذي يقضي يومه في قراءة وتغيير طامه واحشاء القهوة بغيره بعد أن حفره الجيران وأصبح لكل ما يشغل ، بل تركه ابنه ليحمل في يده بعيد .. ولقد خفي دباب بدرجة كبيرة في الترفل داخل الهوى النفس للرجل ليقرر في ضوء سلوك الرجل تجاه الغرباء .. فهو مشرقت داخل هومه الخاصة التي خالها ما يفسرها تفسيرات هيبية ، وعندما يتجمع حله الغريب الأول يتعامل معه بحذر بالغ وحاملة شديدة تتنبى به إلى المسألة السطحية وتورده مشاعره الحقيقية ، مما لا يخفى الارتباط الحقيقي بما يقوله أو بما قد يقوم به من مظاهر سلوكية .. وذلك يحدث مع الغريبين التاليين أيضاً .. نحن إذن ، أمام شخصية غير قادرة على المواجهة .. على القبول ، أسيرة عزج ذاتي وموضعي .. بل هي تحول الأمر البالغ الخطورة إلى نكتة يضحك وحده عليها ليخفي قلقه وعجزه وخوفه .. كما أحكم دباب المسترعى الواقعي .. أيضاً .. في علاقة الرجل بزوجته التي يحكمها التصور التقليدي للزوج والزوجة الشرعيين ..

الآلية نفسها ، ويرددون ذات الكلمات ، وشخصياتهم مقلدة .. وهم يحملون أرقاماً لا أسماء .. حيث ، غريب (١) وغريب (٢) وغريب (٣) وهكذا .. وبذلك تنمى شخصياتهم وتصبح أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى شخصيات إنسانية .. فهم يمتلئون بالنسبة للرجل تحدياً ما .. ويتداخل هذان المستويان ليكونا صورة تتجاوز حدود الانعكاس المباشر وتختلف عن التركيز الكلي للواقع في أشكال مجردة .. ولعل ذلك يذكرنا بالشخصيتين اللذين تحرك عليهما يونسكو في مسرحية « الرمالية أوما » حيث يونسكو المؤلف الذي جلس ليكتب مسرحيته الجديده .. ويتداخل عليه ثلاثة من الطاق أو مشغري المسرح يحملون أصحاً واحداً .. برتلجو (١) وبرتلجو (٢) وبرتلجو (٣) .. وذلك في محاولة منهم لسلب يونسكو عقلية الجديده الحرة مثلاً توافد الغرباء على الرجل الطيب لسلب ملكيته للبيت .. ورغم ما في الرمالية من خصوصية ، وما في الغرباء من خصوصية إلا أنها يقتربان في عرضها للحدث الدرامي الذي يبدأ بقوة ما ، تخامس ضخماً متصاعداً حل الشخصية الهويية ، معتمدتان على توصيل القيمة عن طريق الشغل المسرحي .. سواء بيشرة اضطرابات وإشاعة الفوضى في المكان أو هيبة يونسكو نفسها وذلك في الرمالية .. أو بالقهر المادى للرجل وتزيق مستناته في الغرباء .. ويتم ذلك بشكل كاريكاتيري هزل .. ومن لا يرى في الغرباء ذلك المزل في التصوير فيلتفت في سلوك الرجل تجاه الغرباء منذ لقائه بالغريب الأول ..

على المسترعى الآخر نرى توصيف دباب للغرباء توصيفاً تجريدياً .. فلذا كان الرجل يرتدى جلباباً أبيض وخفياً منزلياً كتوصيف واقعي لهيئة الرجل .. فالغريب نسخة واحدة .. التي نفسة .. الذي لم يصفه دباب سوى بالآلية .. والهيبة نفسها ، ويحركون الحركة



تناقشاً غير معقول في صورته المروضة ..  
لذلك لا يخضع مسرحهم للتطور المنطقي المتقن  
على العلاقة السببية . على العكس من ذلك  
مسرح دياب عامة ..

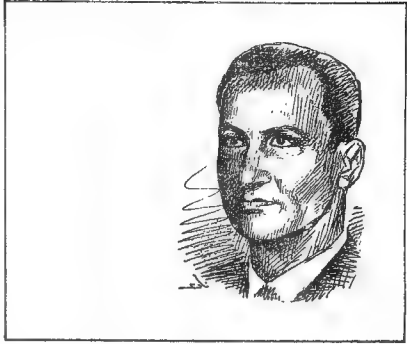
« واميد » تحوى زوجان هما محورا  
المسرحية ، وتحمل الجثة التجسيد المادى لفقدان  
العلاقة الزوجية السوية التى بنيت على عدم  
الواقى .. العلاقة التى ماتت في حجرة نومها  
منذ خمس عشرة سنة ، ووجود هذه الجثة  
يمثل مشكلاً فكاهياً مروعاً للزوجين .. فهى  
تتحدد بالدرجة التى تطرد معها الأحياء خارج  
المسرح .. ويونسكو هنا يبيى لنا جزءاً من  
السحر والحلم يبعثنا تنقيل أى عناصر خيالية ،  
كشمو الجثة ، ونحو القطريات ، والدخول إلى  
عالم للماضى ، واهتزاز البيت مع خروج الجثة ،  
والنهاية الممثلة في الحيال ، حيث تتحول الجثة  
إلى مظلة طيران ترفع معها الزوج اميليه بعد أن  
تطارده ، الشرطه .. أما محمود دياب فيخلق  
لنا بأسلوب واقعى عالم الزوجين اللذين تتر  
الحب بينهما أيضاً ، وذلك في بناء تقليدى عاماً  
يبدأ بالعرض والأزمة والتطور ثم الانفراج ..  
ولذلك رغم كتابتها في فصل واحد بخلاف  
اميليه التى كتب في ثلاثة فصول .. والعرض  
في الرجال لهم رموس ، يكشف عن هذا  
الفنود بين الزوجين ..

الرجل : أنا لم أكن أحب هذا اللون أبداً ..  
الزوجة : ماكنت أعرف هذا ، فخلال  
صهرتنا الطويلة لم أركل يوماً تهم  
بالوان ثيابى .  
زوى : مكان آخر عندما تحاول  
الزوجة أن تجذب زوجها للحديث  
معها ) .

الزوجة : ماأشد حناك ، ليا مفى كنت  
تفضل الحديث معى على أى شئ\*  
آخى .. حتى على لعب الكورثينة ..  
فما الذى غورك ؟

إلا أن تقدم الجثة على عالم الزوجين  
السكن لا يمثل تجسيدا لهذا الفنود .. بل هى  
تجسيد للزوج اللامبالى المشرئق الذى ذمه  
الآخرون جميعاً وفصلا رأسه عن جسده -  
فهى تحمل شيئاً بينها وبينه - وهما يحدث  
ينحرف قليلاً من المستوى الواقعى لتشوبه  
صهفة خيالية ..

الجثة عند دياب إذن تأتى لتضجر الأزمة  
بعد العرض .. بينما يبدأ يونسكو بالأزمة



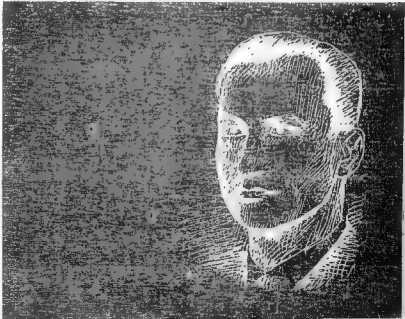
بل إننا لاستطيع أن نتقبل على المستوى  
الواقعى فكرة شعاع الخرافات ومسجلات التوثيق  
من مصلحة الأسلاك بفعل الغرباء إلا في إطار  
تجريد الشخصيات من شكلها الفيزيائى  
لتتحول إلى مجرد فكرة أو قوة ما ..

الحكاية الثانية : الرجال لهم رموس :  
إن القراءة العابرة لهذه المسرحية ومسرحية  
« اميد » ليونسكو تكشف بوضوح تأثر الأولى  
بالتانية بدرجة ما .. ولعل أن نشير إلى ذلك ،  
لا بد وأن نقر تجزؤهما في الشكل والمضمون ..  
فالحديث عند يونسكو - كما هو عند كتاب  
البحث عامة - ينطلق من موقف درامى يحوى

الرجل : هل من الممكن أن أعرف من يكون  
السيد وماذا يريد ؟  
( الغريب يمد يده في جيبه فيبرز  
بطاقة صفراء ، ثم يطرحها على  
القور ، ويحول إنيامه إلى البيت ) .

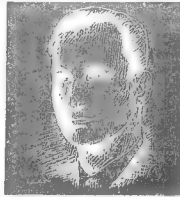
الرجل : فهمت .. شكراً لك ( والواقع أنه  
لم يفهم شيئاً بل ازداد حيرة ) ..  
أرجو أن تعتبر البيت بيتك ..  
( يتلصص الرجل بنظرة على ما  
يكتبه الغريب فيقبضه متلبساً ) .

الرجل : ( في ارتباك ) أردت فقط أن أعرف  
بأى لغة تكتب .



مباشرة .. حيث اميديه عاجز عن الكتابة والقطريات السامة تنمو والجفنة تتمدد وانحدر يهدد المكان .. وبدأ الحدث الدرامي في النمو والتصاعد عند دياب على نحو متراه عند يونسكو .. فزوجة اميديه إيجاميه - مثل زوجة الرجل عند دياب - تدفع زوجها للتخلص من الموقف نهائياً .. بيما هو يدور ويحرم حول الموقف دون المواجهة الكاملة .. فيها هو اميديه بدلاً من مواجهة الموقف بعقل وجود الجفنة أحياناً بالطفل الذي تركته الجارة منذ زمن ورعا قد قتله هو بسبب صراخه .. أو لعلها المرأة التي تركها ترق دون أن يفعل لها شيئاً .. أو لعله العاشق الشاب الذي مات بنوبة قلبية .. وهو ما يفعله الرجل أيضاً عند دياب .. الذي يحاول أن يثقل بالجفنة إلى السلم الجارحي ثم يعدل عن ذلك خوفاً من رؤية الجيران له ..

وأحياناً يحاول لدفعها من الشباك إلا أنه يعدل عن ذلك - أيضاً - لامتلاء الشارع بالناس .. ثم أخيراً يهديه قتله إلى تحويل الصندوق الذي يحسرى الجفنة إلى ترائيزه يضع عليها مفرشاً الزهرية ومقعدتين لليبس الكوتشيت .. وسلوك الرجل عند دياب داخل هذا الموقف مصور بشكل كاريكاتيري ساخر يجعله أقرب - في تصويري - إلى شخص يونسكو بدرجة ما .. فالرجل في نص الرجل يصرف بيبلوانية - كما تصفه بذلك زوجته - تمكس حجرة عن المواجهة والتصرف على نحو إيجاميه .. والمثال في السلوك بين اميديه والرجل واضح .. فاميديه عاجز عن الكتابة المسرحية ويرادف الموقف، والرجل عند دياب عاجز عن الفعل بشكل عام ويرادف الموقف أيضاً .. وكذلك المثال في موقف الزوجة .. فمادلين - الواقعية جداً - تدفع زوجها للتخلص من الجفنة والزوجة الإيجامية عند دياب تدفع زوجها لأن يفعل شيئاً جهاداً هذا الموقف .. يتم ذلك بينا هما منشغلان بالتريكو .. ولتأمل بعضاً من



الحوار من المسرحيتين لتقف عند درجة تأثر دياب في هذه المسرحية بمسرحية «اميديه» ليونسكو . خاصة الفصل الثاني .. مادلين : أنت تستلذ بصري .. ليس لديك صفة واحدة تشجع لك .. ذلك ترى إلى أين أفضت بنا الحال وترى بنفسك الوطء التي نحن فيها .. اميديه : دائماً تصيد الأخطاء .. ما فات مات ولا فائدة من البكاء عليه .. مادلين : مأسهل الكلام تتصل من أعطالك .. مديه : إني أفكر في الموضوع يا مادلين .. مادلين : ألم تتكر يد ما فيه الكفاية طوال

هذه السنين .. إذا لم تقرر أن تفعل شيئاً فلأمناس من أن يلاحظ الجيران شيئاً وسرعان ما سيفيق المكان به ..

اميديه : أشعر بإرهاق شديد .. مادلين : كالمادة .. عندما يجين الوقت لأن تفعل شيئاً ما .. هلا خلصت ما منه ؟ اميديه : مستصالح الأمور .. مادلين : أترفع أن تتصلح من تلقاء نفسها .. لا بد من القيام بشيء ما لإيجاميه .. وإذا لم تتصلح منه سأطلب الطلاق .. اميديه : لا أستطيع إن ارحام وحدي يامادلين ..

وهذا بعض من حوار دياب بقرب كثيراً في عهده من عهري حوار يونسكو .. الزوجة : لماذا تقف مكبوك اليدين ؟ الرجل : ماذا تريد مني أن أفعل ! كان عندي ما يكفي ياري لماذا ابتل بهذه المصيبة .. الزوجة : ألا تكف من التواخ .. فلنظن شيئاً غير التواخ .. الرجل : كنت قد بدأت أنكر .. إن المؤامرات تحاك ههني من كل جانب .. أنا مضطهد بالفردوس .. أسمع يشهدونني .. حتى أنت تصرخين في وجهي بدلاً من أن تحدي في يد النون .. الزوجة : أنت لا تفعل شيئاً جهاد هذه المصيبة .. الرجل : لماذا ابتلي الله بها .. لا بد أنه غاضب مني .. فني غضب الله من إنسان أرسل إليه جفنة في صندوق ..



فهذه أسرة متوسطة .. في حالة انتظار  
لقدوم خطيب الابنة عابدة .. تلك الأسرة التي  
انتظرت عشرين عاماً على أمل أن يعود هذا  
الخطيب بعد أن اختفى منذ تلك المدة .. وهي  
في انتظارها هذا لا تفعل شيئاً سوى الاستعداد  
للحفل .. وحتى على مستوى الحكاية  
لا نستطيع أن نرى أكثر من ذلك .. فلولف  
الدرامي ثابت لا يتحرك .. فالأب يتلمز  
لصراخ الابنة المستمر والمستعد للاستعداد القصيم  
للحفل الذي أوقفه مالياً وجسدياً .. والابنة  
تلقف في توتر دائم .. تنشذ الجميع أن  
يساعدوها .. والأم والأب يحترزان ذكرياتها  
الخاصة البعيدة والمذكرى السابقة التي اختفى  
فيها الخطيب مجدى .. والابن نبيل يستعد  
للحفل ولا يجد وقتاً للرد على مكاناته  
التليفونية .. حتى وصول الابنة « ثريا » التي  
على وشك أن تضع مولودها الأول – لا يدفع  
شيئاً إلى الأمام .. الجميع في حالة انتظار وكل  
أياهم من قبل إشغال الفراغ الزمنى ..  
بالترفة ، أحياناً بالذكر ، يات والأحلام ،  
وأحياناً أخرى بالشغل المسرحي المشتغل في  
التجهيز للحفل ..

إن تتدخل المستويين في هذه المسرحية  
يصل إلى الدرجة التي يصعب علينا فيها الفصل  
أو التمييز بينها .. « بصور مسرحية على أنها  
واقعية ذات صبغة درامية » .. فلذلك يأتي بها  
خارج مجال الدراما لاغشاء التعارض أو  
الصراع الذي هو عصب الدراما .. أما رؤيتنا  
للمسرحية بمنظور البعث ، فإنها تكشف لنا عن  
التناقض القائم بين الحلم بتغيير الواقع والمجزر  
من السعي نحو تغييره .. بل والتكيف مع هذا  
الواقع رغم ما فيه من قهر وسحق للفرد ..  
فحشرون عاماً من الانتظار – فقط – كافية لأن  
تفقد الأسرة إحساسها بالزمن .. ولعل هذا  
التقليد هو ما يجعلنا نقبل حلم الأسرة هذا في  
سياق الصورة الواقعية ..

نبيل : أنا أقصّر الموقف .. الباب على  
جاني الطريق وفي النهاية تل داكن  
حال .. ومن وراء كتلة هائلة من  
الضوء المشرب بلون الدم .. هي  
الشمس بغير شك .. وقد غطت  
أشجار التل فكان وكأنها يسبح في  
الدم .. وجمّة أجراس تلو على كل  
الأصوات ..

وفي اعتقادي أن هناك عدة مسرحيات  
عجبة تردّد صداها في هذه المسرحية :



### الحكاية الثالثة : اضبطوا الساعات :

يتضح هذا النص أكثر من سابقية بتأثر  
واضح بمسرح البعث .. خاصة إذا أخذنا في  
الاعتبار أن مسرح البعث لا يتميز بالبناء الهرمي  
التقليدي ولا يتقوى الصراع المهددة الأهداف ،  
بل هو يستعيصه من ذلك ببناء هندسي من  
وسى المؤلف ، والتناقض لا يمثل في قوى  
واقعة أمثاتها ..

وإذا كانت المسرحيات السابقتان تستمتعان  
بالحكمة أو البناء المتناسك .. والتعارض واضح  
سواء كان بين الرجل والرفاء أو الرجل  
والبلدة .. وإن كنت لأفضل تلمس الصراع  
على هذا المستوى السطحي .. نفسى اعتقادي  
أن التناقض قائم داخل شخصية الرجل  
نفساً .. بين العجز والقدرة على الفعل في كلتا  
المسرحيتين .. أعهد فأقول : إنه إذا كان ذلك  
هو حال للمسرحيتين السابقتين مسرحية اضبطوا  
الساعات عالية من هذا التناقض السطحي ..  
فليس هناك شكل يتطلب حلاً ، والشخصيات  
ليست في مأزق ، ومعنى أدق ، ليست هناك  
حقبة ولا صراع تقليديين .. وحتى إذا أخذنا  
في الاعتبار رؤيتنا للتعارض عند دياب داخل  
الشخص نفساً .. بين العجز والقدرة على  
الفعل أو بين الواقع والحلم .. فنحن لانرى  
تجسيداً لحركة هذا الصراع إلا للحلم ..

الزوجة : إن لم تكن تستطيع أن تتصرف  
اخلى لك من الأكل رحمة بي ..

الرجل : فردوس .. إنك توجّهين إلى الإهانة  
تلز الإهانة هذا المساء ..

الزوجة : أنا لم أهدأ .. إن لم تجد حلاً  
حاسماً وسريعاً هذه الكارثة  
فسأخادر البيت على الفور ..

الرجل : أتركيه وحدى مع هذه الجلفة  
يافردوس ..

وإذا كان يونسكو يفتق لأفئديه حلمه بأن  
يكون له أجنحة ليحلّق في الفضاء لترك عهد  
التعب .. وهي نهاية عيالية تخضع لأسلوب  
يونسكو المسرحي .. إلا أنه عند دياب يتجسّد  
يتحول في شخصية الرجل بعد أن تصاعدت  
الأزمة بينه وبين زوجته إلى صفعة على إثر  
إهانتها له .. فلقد انطلق ما هو إيجابي داخل  
الرجل حيث سيفجر قنبلة في الشركة التي يعمل  
بها ليكشف عن الفساد الذي يعمها ..  
وسيدّهب إلى قسم البوليس للإبلاغ من  
الجنة .. لكن أسلوب دياب في هذه المسرحية  
لا يدخل من الصبغة الحالية اليونسكوية .. فبعد  
خروج الرجل تهم الزوجة التي لم تعد ترى في  
البيت جثّاً يرع الصدوق لإذها في فارغ لا يمضى  
جثّاً .. لقد انحطّت الجلفة على أحماليه في  
الفضاء .. وهذا هو المستوى الآخر الذي  
يتحرك عليه نص دياب ..

أولاً :

ذلك التوازي الخفيف بينها وبين :  
انتظار جودو .. ليكيك .. وإذا كانت جودو  
تختلف عن المسرح التقليدي في أنها تبدأ بموقف  
شعبي لا يتابعها بينما يبدأ المسرح التقليدي  
بموقف غير شعبي لا يمكن أن يستمر ..  
تؤكد الحال في : اضبط! الساعات ، وفي  
جودو تلاحظ أن فلادوير واستارجون في  
انتظارهما لا يفعلان شيئاً سوى إشغال الزمن  
المسرحي - زمن العرض - بما يسمى بالشفط  
المسرحي الذي يمنع المؤلف من أن يكون ثابتاً  
تماماً .. والبناء الباتري لهذه المسرحية لا يعكس  
سوى الإحباط والأيأس .. ويتابع اضبطوا  
الساعات الإحباط شيئاً .. وبينه بالموقف  
الفيزيكالي الأول اللهم إلا اختلال اليأس من  
الانتظار بالأمل في الوصول عن طريق الربط  
بين جدي الخفيف وجدي الممثل ولادته من  
الآية ثانياً: .. فالتيقارل واضح بين قدم العريس  
في التاسعة والميلاد بعد تسعة أشهر .. ولعل في  
حركة المسرحية - حيث انتظر المسرح حول  
المائدة ماغري - ثوابت مع البناء الدرامي .. كما  
أن استخدام جودو دياب الصمت المتكرر  
المصحوب بصوت تككة الساعة يلعب دوراً  
في هندسة البناء الخفيفة بالنص مثل يلعب  
الصمت عند كتاب الحب .. خاصة  
ليكيك .. وهو وإن كان يلعب دوراً عند  
ليكيك في الإحباط بركة الشخصيات فهو يلعب  
دوراً عند دياب في الإحباط بالانتظار المستمر  
لدى اعتاده الشخصيات ..

ثانياً :

إن الصورة الحالية التي رسمها دياب للرجل الذي يرفض ارتداء القصص ذي الياقة المشاة - ومع ذلك يتركه تحت ضغط الياقة - والرجوة - وهي يقبله القهر في أبسط أشكاله - أولى ذلك دكتورنا بضموم «جاك» في مسرحية يونسكو التي تحمل الاسم نفسه لقوانين الجوع واشترائه في الأعياب الشقاق المستعرة، وذلك بربطها على أن يعترف بأنه يحب البطاطس المأمرة بدنه الختير.

وبالتالي أتوب به الأمر إلى أن يتزوج من غا ثلاثة آلاف وتسعة أصابع في المرة الواحدة ..

والصورة التي يرميها دياب للرجل مثلاً  
ومهما في الحكايتين السابقتين كاريكاتيريته  
بدرجة ما.. ونحن نعلم أن الصورة  
الكاريكاتيرية بصورة مفضلة دائماً في مسرح  
البحث خاصة عند يونسكو..

لا تفس يا أبا الكرافة الحمراء  
الجديدة (وتختن).

الرجل : (ثائراً) لن أليس سوى الكراهة  
 الخضراء .. أنا أحب الخضراء ..  
 إنتي حر في اختيار ملبسي .. (إلى  
 زوجته) أفهمن .. لن أضع  
 الخضراء حول رقبتى حتى ولو  
 شئت ..

الزوجة : (في هدوء) كفى صخباً .. أنت تعرف أنك لن تلبس في النهاية سوى الحمراء... فلماذا الصراخ ؟

الرجل : ( في ألم وقد تشنجت رقبته تحت ضغط الباقية ) تضعون الحديد حول رقبتي .. وترغموني على كرافات لأريدها .. تعاملوني كرهية ..

بل إن تصوير الرجل للذكرى اليوم الذي  
اعتنى فيه الخطيب منذ عشرين عاماً  
كاريكاتورياً تماماً.

الرجل : تحدثت الشومع .. وبرد الطعام ..  
ونام الطباخ متوسداً حلة الحشى ..  
وانطلق شخير السفرجى وهو واقف  
على قدميه .. أما أنا فقد ذهبتى  
الكرايس وأنا مستيقظ .

: ឈ្មោះ

إلا قيمة التظار من يصل مخلصاً  
الشخصيات سواء كان التظار فرداً أو مجموعاً  
موقوفاً ما .. قيمة عجيبة لدى كتاب الحب .. مثلاً  
أشارنا في جوده .. أو مسرحية أخرى ليونسكو  
وهي « الكراسي » حيث الزوجان المجرعان  
يستقبلان مدهوبين ومهينين يتزايلون مع مردود  
العرض إلى أن يكتشف المرحب بالكراسي ..  
وذلك إظهاراً للغضب الطليبع السخيف .. والذي سيأتي  
مراجعة أخرى لخلاص الإنسانية ومساعدتها ..  
وهذا ما يتروى في اغبطوا الساعات

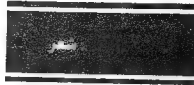
وأخيراً أكد على أن هذا لا يفي أن هذه المسرحيات تنتمي للتجاهل البني شاكلاً ومضموناً فليست هناك لغة مفرغة من المحتوى .. بل يؤدى الحوار دوره التقليدي في ترويض الحاضر بالماضي وإضفاء الطمأنينة على الحاضر بالماضي .. كما أن الحدث يقوم على نظرة وشيدة مقنونة للحياة .. لذلك فتألف .. غالباً .. هدف يسعى إليه الحدث ويظهر نحو ذلك الحدث .. وهو هدف لندياب .. أيضاً .. حيث الرعي بأوجاع الحاضر وتجاوز مرحلة الرعي إلى تغيير الحاضر إلى ما هو أفضل



الرجل : (وقد أزعجته صرخة عابدة ..  
يلطم يدهى زوجته عن رقبته فى  
حدة) سألخ هذا القميص .. لن  
أبسى ياقات مشاة .. فليخ كل  
على هراه .. وهذه الياقة  
لا تفرعى .. (يصمت فجأة حين  
يلمح عابدة تدخل متدعة فمد  
رقبته ثانية إلى زوجته) لماذا توقفت  
بأمرأة .. زورى الياقة الحشية ..  
احتججى وحجلى ..

هذه صورة كاريكاتيرية ساخرة لسلوك الرجل وهي تتكرر أكثر من مرة عبر النص .. والاتي يسخر بها دياب من الرجل .. أو بمعنى أدق من هجوة عن تحقيق إرادته ..

ملاحظة: (تطل بوجهها من وراء الباب)



# رَأَيْتُ اللَّهَ فِي عَجَلَةٍ

يوسف الخطيب

هو الثورُ ، والثرة ..  
وقلبك رودة مشككة في الريح  
وهو على أكتف غزاة جمرة ..

وَأَنْتِ الْآنَ مَكَّةُ كُلِّ قَالَةٍ

وغار جراه كل نبي ..

وَأَنْتِ الْآنَ طَيْرُ الْبَحْثِ

يبطل معبد الذهب

يَحْطُ قَدَامَ هَذَا اللَّيْلِ

ينفخ في قرابير السيف

روح الحرف

بين قبائل العربي ..

وَأَنْتِ الْآنَ آمَنَةٌ

وَأَنْتِ حُلِيَّةُ الصَّحْرَاءِ ..

وَيَزُحُّكَ صَارِ جَبِيلِ الْقَصِي

وسورة الشعراء ..

وجرحك صَارَ مَالِدَةُ الْمَسِيحِ

وزمزم الشهداء ..

وَأَعْلَمُ أَنَّ فَوْقَ الطَّوْرِ

من خشي ، وسجاري

سأصعد فيك جلعلي

وَيَعُدُّ ، يكونني الإنسان ..

فطلي بيتنا وعداً

عيلان الليل ، والبستان ..

حليكو في دم الشهداء سائلة

تحم على جهات الأرض

ثم تصب في بحر ..

حليك عمر دالي

يعبأ كزوسها التلحان

ثم يكون من دمهم على لؤلؤ ..

حليك غيمة يضاء

تشرب منك لون الجرح

ثم لغوص في صدر ..

وليلة أَنْ يرحلوك

ضعت في الأحقاد

أشردك عنك .. في إربل ..

وعندك عند بستان القيامة

أسرجي لرس الصباح

وجتحي الدنيا على قبرة ..

هبي أَنْ النجوم ترات الليلة

فذلك نفي فيك بنادق الثوار ..

هبي أَنْ شح منك الزيت في الشعلة

فذلك صدورهم ظقت ليل النار ..

لأنك أنتِ - في واحد -

هي البستان ، والتلحان ، والخمرة ..

لأن جبينك المار

« وعُمرُ قصيدةٍ تُطلى

« وأدعى

« وعمرُ عناقٍ ..

« وعندلير ، بُشِبَةُ للمدينة

« أن وصلَ التين

« كان .. فراقٍ 11 ..

...

حليّك في دم الشهداء .. منك .. إليك ..

أنتَ زُهمُ خلوصِ البحر في السُرور

وأنتَ وهم .. نشيدُ الحبيب .. والحرور

نهایت .. بدايته .. على الكون ..

ولحن هنا .. على الأحقاد ..

عقولون في قسْرٍ من الجنون

فتأبين .. لعلك إن نلعت الصور

قد تجلن حية القلب ، والأذن

بيج بنا .. وشية الدمع في العين

ولحن على أرائكنا

نُمدُ الآه .. طر الآه ..

ونحيي للصباح ولأسمِ العرق

ونصل هاركا .. بالعطر .. والذيق ..

ولحن هنا ..

نُعمّر ، من مجاعتنا ، بيوت الله

لكي نساء بين حرايب الألفى ..

لكي نساء 11 ..

ولكن صعدت إليه طود سينين

رحت إليه حتى فة المساة

ويا قومي .. أبشركم .. وأيت الله

وكت .. وكانت الأشياء

دخانا فوق وجه القمر

وهو بعيد حتى الكون .. من سبنا ..

وأيت الله بين حرائق الحروب

يضم لصدره الدنيا ..

يصبئ اليم في النهار ..



وجزى خصلة ، من فوق خذلك

نار تذكر

ولو ألى نسيئُ إليك با التيان ..

وهائ قبله للمي

وهالك دمي

على شفتيك

لون شقيقة الثمان ..

لأن فيك غصتُ حَيَاةَ الحُبيب

وأصعد فيك طود الحزن ، والحبيب

وها أجراسُ الفلّ

نجي ، إلى عبر سلوح جلعاد

لسوف أشيدُ مذلتي

على بزاية السلطان

وأقرأ فيك ، أدهق ، وأورادى

وأشد فيك إنشادى :

« أحبُّ حبيبي .. ياليل ..

« عد بؤسى وأسرارى

« ونعت ربيع شرفتنا

« فصحت جروح قبارى

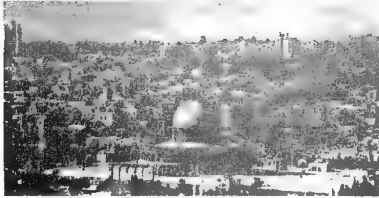
« فتاد على كل الحمر

« من عسسى ، وسُلالى

« يظل لى .. قبل الموت ..

« قبل البعث ..

« عُمرُ فرائد النار ..



رأيت الله وجه الشمس  
فوق عبادو السحب  
يحيى مدينة الأبطال  
بني الأرض حيث الصبر  
في جام من الغضب

رأيت الله يرفع من خرابها  
منارة كل تجار  
وها أنا.. فوق صدر اليم  
أعظم موج أقداري  
وأنا علكو.. واغزاه..

في مثل النجوم، وتؤنس الصاري  
وأعلم أن ما بي.. ويملكو..  
أفنى أسوار  
ولكن اعطيتك إليك صهوة يمشي

وجنن إصراري  
وأنت البحر.. والبحار.. والمرسى..  
وحصى الأهل والدار  
وملكو، إلكو، أسفاري..

وها أنا، في عباب اليم  
يسألني تزيق جينيكو المصلوب  
إكليلاً من العار

يطع قبة الحبر..

وأشهد.. أن رأيت الله في غره  
يؤرجح فوق نور ذراعه عكلا  
إلى أعلى..

ويصيح في سكون الليل  
أذمخ أتم الكلي..

رأيت الله في الساحات  
يعدس أعين القتل  
ويستفي في مدافنهم  
حصون الآس والكلبي

رأيت الله ياتي الكرخ والحيمة  
يرقي معارة الشحين بالقمة  
يطوف على شايك السجود  
يضيء فوق شفاهم بسمه

رأيت الله يبتزق قبة الجامع  
ويتزل في صدر المؤمنين  
ويعلأ الشارع..

رأيت الله روح العزم في الناسو  
أمام سربك يضي  
ويكن علف وتراسو..





وأنت قصيدتي ..  
وأنا نزيه الحرف في الورق  
وأنت عناق أعينتي  
وأنت قلادة العشق  
ونعرك حبنا كزهر  
وعطرك غابتنا حبيب  
وصدرك جزونا غسل  
وشعرك لحننا غنق  
ونام على يدك الدهر ..  
نام البحر ..

واستقطقت فوق وسادة الأرق  
لأنك أنت صقر قريشنا  
وقيه الوشق  
لأنك أنت آخر رايه لم تهو  
فاصطليق ..  
لأنك أنت طير البهش  
فاحترق ..  
وتحبر رمادك انتبهر ..

.....  
حليسا في دم الشهداء  
دالية تلويح على لظى هرة  
وهم ساقوك ، حتى الصبح  
ما شروه من عمولة ..

وأنت وهم .. عناق الموج والرميل  
وأنت وهم .. مزاج النعير والكحل  
وأنت وهم .. بلا أهل ..  
بلا أهل ..  
بلا أهل !! ..

فشقي فوبك العرق عن ميغرة  
وكلبي صدرك المسبي في الليل  
ونادينا .. بأهل الطوير ..

نسر لبة البستان في جعرة  
لأن هناك صبح الكون  
ينهر .. من دجى ليلة !!



ولكن .. آه لو تدرين ..  
ذاك العام لم تفلح مواسنا  
وكل حصادنا الصبي  
كان طحالب العار ..  
وأنت ، على بهج الليل  
وحللت كنت دالية الصباح  
وكت أغنية من النار  
أردتها على سوط الخليفة  
آه .. أحلمن يا ملالة الموت  
من سيكون زواري ..  
أحسن حبيب أجنحة  
تخلق فوق أسراي !! ..

.....

وحن ، على أرايكنا  
غدا الآه .. تلو الآه ..  
ونحن ، للصباح ، ولأمم المرق  
وأنت ، هناك ..  
بشمخ فلك وجه الله  
وجورحك ريشة الشفق  
وأنت جزيري ..  
وأنا إليك سفينة الألق

بالرغم من أن برجسون<sup>(١)</sup> كتب في مجالات عديدة كالطبيعة ، وما بعد الطبيعة ، وعلم النفس الخ ... إلا أنه لم يكتب كتاباً خاصاً في فلسفة الفن وعلم الجمال ، وهذا راجع إلى أن غالبية مؤلفاته الفلسفية تنطرق إلى مسأله المشكلات الجمالية ، وبذلك لم تتفصل آراؤه الجمالية عن فلسفته العامة ، بل يمكن القول بأن فلسفته تسم بالطابع الجمالي ، ولذلك فهو ليسوف وفنان أن واحد ، ومن هنا يتبين مدى أهمية معرفة فلسفته ، وموقفه الفكري من الحياة والوجود ، حتى تتضح لنا آراؤه الجمالية النابعة من ذلك الموقف .

## علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون

موقف برجسون من المثالية :

### دخيل صادق



درس برجسون المذهب اللاتى<sup>(٢)</sup> دراسة متأنية ، وتوصل إلى عدم اقتناعه بهذا المذهب ، بل قامت كل فلسفته على دحض هذا الاتجاه اللاتى ، فلم يقتنع بأن العقل مادة ، حيث أن هناك ضرورة لوجود الشعور ، ووجود الحياة الإرادية . وهكذا حاول برجسون تحطيم هذا المفهوم اللاتى ، ورأى أن للمادة إما هي « نتاج فعل خلاق » فهي في جوهرها حياة . وكل مادة نتاج « طرفة حيوية » حاللة تميز العالم<sup>(٣)</sup> بل أن الحياة عنده هي « شعور » ، ولكن « ودوح .. فالشعور هو أساس الحياة ... وهو الذى ينسج تطور المادة بتجسده فيها »<sup>(٤)</sup> .

يرى برجسون أن ارتباط الإنسان بالمكان ، قد أدى به إلى تلك الزعزعة المثالية في تفكيره ، حيث اعتقد الإنسان أن الحياة هي تلك الصور المكانية ، بينما حقيقة الحياة إنما تكمن في الزمان . والزمان هو مجموع صور الوجود ، ولذلك فلا يمكن أن يتشابه المستقبل مع الماضي ، لأنه في كل لحظة هناك هذا الشيء الجديد الذى لا يعتمد على مقدمات ماضية ، ولا يمكن التنبؤ به قبل حدوثه .

ولكن ما هو دور الذاكرة ؟ إنها تختزن تلك الصور التى تتراكم باستمرار ، حتى يمكن الاستعانة بها في حياتنا ، ولدى مجال الاختيار لكل مناسبة . إن الذاكرة تجعل الإنسان يستوعب الخلود في آن زمني لحظي ، مما يثبت أن الإنسان حر من قيود أى ضرورة طبيعية .

معنى ذلك أن الإنسان عنصر فعال وعصير خلق وإضافة ، وليس آلة مادية ميكانيكية ، بل إن الإنسان مدرك لا يفعله ، وهو بالتالى يتميز بالحرة والاختيار .

الحلمس لا العقل :

قامت فلسفة برجسون على أنها فلسفة الحلمس Intuition<sup>(٥)</sup> ، بمعنى أنها فلسفة تقوم على الشعور والبصرة الداخلية ، ولا تقوم على التفكير المنطقي أو النظر الدللى ، ولكن ليس معنى ذلك أن برجسون استخدمها أو اعلمها ، فالإحساس نفسه هو جزء من الفكر عنده . فالحلمس عند برجسون « لا يستطيع أن يعمل مستقلاً عن العقل وإن كانت له طبيعة المخالفة لطبيعة التفكير المنطقي .. إن الحلمس لا يستطيع أن يتشك ما لم يجمع العقل المواد الأولية التى يرتبها في وحدة أو تناسق ، ثم ينتج الحلمس بعد ذلك ليعلن النتيجة ، فالحلمس البرجسون نوع من القطعة الشائكة التى تسبقها مقدمات عقلية وتكرية متصلة ... »<sup>(٦)</sup>

يرى برجسون أن هناك طرفتين للمعرفة : معرفة من الداخل ، ومعرفة من الخارج . والمعرفة من الداخل أقدم وأولى ، حيث أنها تحتاج إلى نوع من الآلفة والمعيشة والتفصيص والاتصال ، وهى بذلك تتطلب وقتاً طويلاً . هذه المعرفة هى معرفة القلب والفريضة ، ولا بد للعقل أن يستند عليها ، وأن يقيم عليها كل قضائيه . إن مفهوم الحرية ، ونفخ النفس من البدن ، والتفصيص بين الأعمال المصاحبة وغير المصاحبة ، إنما تتبع كلها من القلب والشعور ، بينما يعتقد العقل المنطقي أو لمتعلق القائم على الاستدلال والبرهنة ، أن بإمكانه إقامة الدلائل على أن كل شيء في الوجود مادة ، وليس غير المادة . هذه التصورات العقلية لا تبصر عن الحقيقة ، فإذا كانت المادة هي كل شيء ، وكل شيء هو المادة ، فإن معنى ذلك أن جميع أحداثنا تترشح تحت جبروت وسلطان الجبر والحتمية ،

والعقل والمادة ليسا في الواقع شيئاً واحداً ، بل إن العقل يشبه الشريط السينمائي الذى يجري على عدد كبير من الصور ، كل صورة فيها على حدة ، لا تحصل حياة ، ولكن الحياة إنما توجد حينما تدب الحركة والاستمرار وتتواصل القطعات أو الصور ، وهذا ما يعطى الحياة والمعن ، والحقيقة .

وقد فرق برجسون بين نوعين من الذاكرة : « ذاكرة آلية بطنية » وقوامها تكرار وظيفية أصبحت عادة ، وذاكرة خالصة ، وقوامها صور الذكريات . وقرر أنه لا محل للمقول بالتفصيص بتحديد مكان في المنح تتجمع فيه الذكريات ، وهو أهم حجة يستند إليها اللاديدون<sup>(٧)</sup> .

مكنا رفض برجسون للمذهب اللاتى وتلك الجبرية ، ووصل على إقامة مذهب ووصى بقرء الحرية الإنسانية .

بيننا الواقع أن النفس لا تشعر بالخضوع لأي نوع من الختمية، ما دام أبسط عناصر الختمية، وهما الزمان والمكان، لا يخضع لها الإنسان.

هكذا أكرر برجسون وجود الختمية، بل وجد أن هناك تلقائية وعفوية ونبع متدفق من الحرية، فالنفس الإنسانية في تغير لحظي، والختمية جالها المادة فقط، والإنسان كائن خاصته هي الإمكانيات السلا متحققة، لا للتحققة فعلا، وهكذا فهو يتميز بالحرية والإرادة، فيقدر ما يمارس من إرادة، بقدر ما يصل إلى الحرية، ولا أخلاق بلا حرية.

وقد فرق برجسون بين الحس والفكر، فالفكر عند أعم من الحس فالفكر يضم الحس والعقل والبريزة، ولكن الفكر لا يصل إلى الحقيقة إلا عن طريق الحس، والحس ما هو إلا ذلك التعاطف الدفني، إنه نحن منفصل عن قلب أو الشعور. وهكذا فالذهن مغرقة لا يؤدي إلى حس. وقد حذّر برجسون معنى الحس بقوله: «إنه ذلك التعاطف الذي يشغل به المرء إلى داخل موضوع ما، لالافقة ما هو فيه فريد، وبالتالي ما لا يمكن التعبير عنه» (٨).

وقد بينَ برجسون في كتابه «المعطيات المباشرة للوعي» أننا نستطيع عن طريق التأمل الداخل أن نمر على عناصر قيمة من الفكر، كان ويحجب عنا ذلك القاموس اللغوي المستعار من العالم الخارجي، فلعالم العالم الخارجي هي وليدة وتنتاج الكم والتي يمكن قياسها، بينما لا تخضع حياة الإنسان الداخلية للمكان ولا للكم، إنما جالها الكيف والزمان، فالحياة النفسية الداخلية معقدة متغيرة باستمرار، وليس لها وحدة متميزة تصلح لأن تكون مقياساً، وأن كل واحد فيها يمثل إحساساً قوياً، بأن كل لحظة من لحظات الزمان هي غتلفة عن سابقتها حتى ولو لم تتغير أي علاقة من العلاقات المكانية. والحس لا يمكن في استمعائنا الزمان الذي نقيسه بقياس المكان، حيث أنه ليس لدينا لقياس الزمان سوى المكان، وهو مقياس كمي لا كفي والكيف هو الذي يرجع إلى النفس وليس عليه سلطان من الخارج، وهكذا فالزمان داخل ذاتي لا يقبل القياس ولا حتى المشاركة. والزمان الحقيقي لا يجري فكرة التعاقب، وإنما كحركة باستمرار، فالحياة النفسية عفوية، تلقائية، متسببة، وهي أبنيت واتباق من الداخل، وخلق مستمر، وحركة في الإبداع، لا تحمل توقفاً ضرورياً للمستقبل، أي لا تحمل الختمية.

هكذا لا يحدّ برجسون بإسقاط فهو لا يعطينا إلا نظرية تمسّية عن العالم، ويأته يقطع الواقع للتحرك ويصمده... وأن خارج الخطوط الذهنية التي ترسمها المعرفة العقلية على صفحة العالم تبرز حقيقة بكر لا يستطيع الإنسان أن يتصل بها إلا بالحس (٩).

## الحس لا العقل نقطة التقاء الفن بالفلسفة غلبة الفلسفة على الفن

وفي تحليلنا لموقف برجسون، ومحاولة سبر أغوار فلسفته من خلال رؤيته. نقول أنه من الواضح أنه لا يلق في معرفة العقل، فكيف يتسنى للمرء أن يلرس ماهية العقل وحركة أفكاره بعقله، وكيف يمكن كشف غشائه وتضايابه، وتلك المناطق منه التي تتولد فيه الأفكار التي تتمسك عليه من الخارج، ويعكسها هو ببطيئة على الخارج، أي على الأشياء ومظاهر الطبيعة. كيف يمكن معرفة ما يتأثر به من العوامل الخارجية، وما يخلع من مؤثراته عليها، تلك الألوان والأشكال والمأل التي يستلهمها من الخارج ويعيدها إليه في أبواب وأضواء مغايرة من إبتكاره، كيف تحدّد فعالتيه وشخصيته المستقلة المطلقة من قيود الضغط التي تفرضها عليه الحياة، ويفرضها هو على الحياة، باعتباره عضواً فعالاً كأي عضو في جسد الإنسان، ممثلاً بالفكر، ويستطيع أن يعطي إصكاً ما يقتضيه يا بوسائله الخاصة، وهي المقارنة



والتمييز والاستمرار والتحليل، وفوق ذلك فهو عضو يتعلم ويدرس التجسرات والتجارب والمعرفة. كيف يمكن نقض العقل بالعقل، أيكن أن يكون هو الحس والحكم في وقت واحد، وهل يمكن التجرد من العقل للحكم عليه بالعقل. في هذه الحالة لن يكون النقد ولا الأحكام صحيحة وغير متجنزة. إذا معنى ذلك أنه لا بد من اللجوء إلى وسيلة أخرى تكون وساطة بين المرء وبين العقل، أي بين العقل ونفسه. وماهي هذه الوسيلة سوى النفس أو البصيرة أو الحدس. فإذا كان العقل متأثراً دائماً بالمشاعلة والواقع، بتلك الأفكار المتبادلة بينه وبين الخارج، فالنفس أو البصيرة تكون في منجاة من المشاعلة والواقع، لأنها تلمس بشعورها وإحساسها الفياض حقائق الأمور، فهي لا تخضع للمؤثرات الخارجية، وتكاد تكون مؤثرة في الواقع ومظاهر الخارجية، لأن إحساسها أو الحدس. في الغالب من أعماقه، ويتمكن إحساسها على الصور والمظاهر الخارجية، وهي بهذا تستطيع أن تجعلها وساطة بيننا وبين العقل، حتى لا ينفرد بمجرده بنفث نفسه والحكم على أمثاله من خلال أثره عليه دائماً للواقع المادي المشاهد الملموس بوساطة الحواس، التي كثيراً ما تقطعي، ويجرّ إلى الخطأ، حتى يصير الخطأ مبركاً، ويصير من الصعب البحث عن الحقيقة وفرضها بين جنات تلك الأفكار المتشعبة المتناثرة.

إذا لا بد للبصيرة أن تمر بمناطق العقل الرصدة على غلظاتها ومتاعبها الشائعة. إن في النفس قوة مبدعة، وهي في غير حاجة للدرس والتحصيل والمعرفة والمقارنة وغيرها، لأنها مدفوعة بالطبيعة في أصفاها الساطعة الضياء، إذا أحياها بينها وبين العقل، وهذا ماشرعه دائماً من صراع بين النفس والعقل، عندما يدب الخلاف بينها في تقدير أمر من الأمور. إن في النفس من الغرائز الطبيعية ما يمكنها من الكشف عن نفسها، ويعطيها القدرة على جالبة العقل، بل والتغلب عليه في كثير من الأمور... حيث يتضح أن همه النفس توحى بحقيقة تعامله على العقل وإدراكه، فهي أسس في طبيعتها من العقل، لذلك كثيراً مايتعارض اتجاه العقل مع سلوك النفس وميولها الطبيعية.

وإذا كان العقل يعرف، فإن النفس وحدها هي التي تستطيع بإحساسها العميق أن تسو وتشعر بهذا السمو الروحي، إنها أي النفس تشعر ولا تعرف، ولكن الإحساس العميق قريب من المعرفة أو طريق إليها، فهي تشعر بأن هناك شيئاً تستطيع التعبير عنه، شيئاً غامضاً، ولكنه موجود لا حيلة له بالتجسيد المادي، ولا شكل له يدل عليه، ولا شيء له، إنه الحدس والبصيرة.

معنى ذلك أن النفس هي التي تستطيع أن تصعد فوق العقل، ما دام العقل موقفاً بالمظاهر

الطبيعة المادية ، والتي ترتفع على هذه المظاهر المادية ، فهي في صفاتها بعيدة عن صراع العقل ، تستطيع بقرتها المنوية وإزاحتها أن تغلب على كل العناصر المادية وتتخطى حواجزها لتسيطر عليها ، وبالتالي تسيطر على ما يتبكره العقل من آلات مادية أو علوم أو مفار . إنها تشدد الحقيفة ، وهي لا تتأثر بالجدس وما يعترضه من ضعف وصعج لأنها لا تتوكل عليه مستقبلاً ، وتبني أن الحقيفة منفصلة عنه ، بل هو الخلال بينها وبين ما تشده . والعقل كذلك سيفنى لأنه جزء من مادة الجسد . يعتبره الضيف والغمود ، أما هي فما تزال على عهدنا منذ أن وُجدت ، لا يرهها ما يجزع له العقل ويتصوره من تغير وتبدل أو فقدان الوجود بأمره ، أو تلك الصورة الشعة التي يكون عليها الجسد الصامت عن الحركة وإثباته بعد الموت .



● هكذا نجد أن الإيمان بالله عند برجسون ، يكون إباحساناً وشعورياً الصادر عن النفس ، بينما العقل لا يتصور حقيقة الأشياء بل - في أكثر الأحيان - يشك فيها ولا يصدقها ، لأنه يريد كل شيء إلى دواعي وأسباب واقعية . ولما كان لا يدرى السبب الأول في الخلق والوجود ، بل لا يعقل الخلق ذاتياً ، لأنه لا يراها ولا يحسها لذلك هو أقرب إلى الإنكار ، وأبعد عن الإيمان بما تصديقه ، لأنه أبعد ما يكون من اليقينية التي تقف في النفس فتشعرها ونفسها دون أن تعمل بإقناع البرهان والتدليل عليها . فصفة النفس الإيمان ، أما العقل فصفة الإيمان بالأشياء في صاحبها وواقعها ، فهو يرفض المسائل التي يقصر عن إدراكها وفهمها . معنى هذا أنه عقل مذوي يعرف العلاقات بين الأشياء بطريقة مصالحتها بالقدر الذي يمدد عليه بالغمضة - أي أنه يستخدم الوجود لذاته - ولا ييمع كنهها أو مصاردها الأولى ، فهو عمل نفسي ، ولصوره من المرة الثانية حصري في واقعه ، وحده له دائرة تفكيره في مراثيه .

إن الماضي عند برجسون لم يمت - وهذه حقيقة - فمن نستطيع في ذاكرتنا ، فبعد مائلاً أماناً بكل صوره وأحداثه . إننا نحس به ونشعر به في حاضرتنا ، ولأن موكب الزمان يسير منذ وجد ، وقد حشنا فيه حقيقة منه تبعها ذاكرتنا ، فالماضي بالنسبة لنا لا يموت ، وبعد الزمن ولكن دون نشاء ، فحياتنا في هذه من عقلنا نرى جويش الماضي تنزوتنا لأمعة كلعمان فوجات المياه في البحر تحت أشعة الشمس ، فللماضي جزء من الإنسان لا يتفصل عنه ، وإن كان يتوارى وراء سحب الحاضر ، ويلعب الحاضر ويأكل الحاضر فليس حاضراً لهم ماضياً . الحاضر قصير المدى ، والمستقبل لم يأت بعد . . . معنى ذلك أننا نعيش دائماً في الماضي ، إنه زمان أطول وأعمق حياة من الحاضر والمستقبل . إن الماضي هو حاضرتنا ومستقبلنا ، لذلك له تأثير

## الحس نقطة التقاء الفن بالفلسفة :

أكد برجسون على أن الحس هو الطريق للوصول إلى المعرفة ، وأنه أصمق وصولاً إلى الحقيقة المثالة خلف كل ما هو مادي .

هذا الموقف الفلسفي ، يتضح في موقفه من الفن . فالحس عند برجسون هو جوهر أية خبرة فنية ، والمعرفة هنا أصمق من تلك المعرفة المنطقية أو اللغوية ، والدليل على ذلك ، أنه باستطاعته التفكير بدون كلمات ، كذلك في مقدوره أن نضع أنفسنا في داخل الأشياء ، وهذا ما تجده عند الفنانين الشعراء ، إنهم لا يعرفون الطبيعة والناس والحياة بالعقل أو بالذهن ، وإنما من خلال ذلك الحس ، وهو الرؤية الداخلية الروحية للأشياء بدون اللجوء إلى ذلك الطريق المألوف ، طريق المنطق أو النظر العقل الصرف ، فالشعراء يرون ما وراء الكلمات ، وما وراء الأشياء ، واستعمالهم اللغوي استعمال فريد ، يوصل إلى الخلق حتماً أو شعوراً خاصاً ، يجعل السمع يها في جوه خاص ، متجاوزاً للدلول الظاهر الذي تؤديه الكلمات المستعملة في اللغة . فالشاعر عند برجسون - بطور أحاسيس في صور وعمل الصور إلى كلمات ترجمها ، مطبقاً في ذلك قوانين الإبداع .<sup>(١٦)</sup>

مكديريب الشاعر كملاته ترتيباً إلهامياً خاصاً ، يعطيها طابعاً جذبية ، توحى لنا بأشياء لا تستطيع اللغة المألوفة أن تعبر عنها . وهكذا يستطيع الشاعر بالتان بصفة عامة أن يتجاوز تلك التصورات الذهنية ، وأن يرفع التغلب من الأشياء وصولاً إلى كل ما هو فريد . معنى ذلك أن الحس هو بصيرتنا الوحيدة للنفذ إلى باطن الأشياء والوصول إلى ما فيها ، وأنه إذا كان العقل أداة لمعرفة المكان ، وواقعته عند برجسون - فإن الحس أداة لمعرفة الزمان والطريق إلى كل معرفة مطلقة ، فنحن نتحدد في معرفة المعرفة بالمجهود الخيالي . ومن الممكن الانتقال من الحس إلى التحليل ولكن العكس مستحيل . والحس هو المصطفى الذهني الذي تصرف به ما لا يقبل التعبير عنه مثل المعنى الشرى أو الجمال الفني . ويتبنى الفن إلى عالم الزمان ويصمت العقل دونه . ولا تستطيع النظرية أن تشرح الفن لأن النظرية من عمل العقل والعمل الفني تتجاوز الحس . فالنظرة لا يقبل الوصف ولذا لا يخلقه العقل . والفن لا يمكن محاكاته ولهذا فالفلسفة لا يمكن أن يقدم نسخة من الحساسية التي تتجلى في الحساسية الجمالية .<sup>(١٧)</sup>

إن غرض الفن عند برجسون هو استبعاد كل ما يجب عنه الواقع ، من أجل وضعنا أمام الواقع العميق نفسه ، أي رؤية مباشرة للواقع متجردة من أي منغمة أو ضرورت في حياته .

علينا دائماً في تصرفاتنا وسلوكنا وإفكارنا وإحساننا ، بحيث يكون الماضي وصيفاً ضخماً من حياتنا . والماضي يعيش معنا في حاضرتنا ومستقبلنا ، مهما تناسله ، وهو الذي يحكي كل حياتنا وقصص الإنسانية وتاريخها منذ وجدت .

هذا الزمان الداخلي للإنسان أو التسوية لا يقبل القياس ، لأنه ليس ذلك الزمان الموضوعي الخارجي الذي يمكن قياسه بالكرة في المكان . إن « الدهومة الحولية الحقيقية الخاصة هي حياتنا الداخلية نفسها : هي الزمان النفسي ، هي تتابع حالاتنا النفسية في الوجدان . وهي دائماً معلومة ، وواقعاً متغيرة ، متسابة وغير متجانسة ، ومكونة من حالات غضلة ، ونقلت من الانقسام وتتضمن على القياس ، ولكن الزمان المجانس هو الذي تمثل فيه إسهاب الحياة الداخلية عند أنفسنا . وهذا غيرنا ، وهو الزمان المستخدم في حياتنا الاجتماعية ، الزمان الذي نمش سعادتنا ، والزمان المجانس تمثله حل غرار المكان ، إنه زمان ممكن ، زمان لا شخصي ، وهو من تأليف الزمن ، هو زمان مقاس بالكم ، وهو أنه يخط مستقيم عند كل غير نهاية ، وينقسم إلى لحظات شبيهة بالنقط الرياضية »<sup>(١٨)</sup> . ويقول برجسون أيضاً : « إن توالي وتعاقب حالات وجدانات ، وأتينا التي نحيا ، هي تلك الدهومة الخاصة »<sup>(١٩)</sup> .

وهكذا فالمعرفة عند برجسون ، ليست معرفة فنية أو عقلية ، بل إن قوام المعرفة هو الحس والبيسوة ، وأن النفس بشعورها وإحساسها ويحسها وبصيرتها تستطيع الوصول إلى المعرفة الحقيقية .

ولذلك فإن ما يراه الفنان ، قد لا نراه نحن ، فهو يستنف الحقيقة بتلك المعرفة الخدمية التي تتميز بالجهد والمثقة . وهكذا يكون الفن مسواه أكان تصويراً أو نصاً أو شعراً أو موسيقى ، لا هدف له إلا إيراد الرموز المقيمة عملياً والمعميات المقبولة تقليدياً واجتماعياً ، وبالاختصار كل ما يغني الحقيقة ، ليضمت وجهاً لوجه أمام الحقيقة نفسها (١٤)

وكما رفض برجسون في فلسفته إمكانية التنبؤ ، نجده أيضاً في فلسفته الجمالية يرفض أن يكون للتنبؤ أي دور في العملية الفنية . ففي كتابه « التطور الحلقى » (١٥) ، يقرر أنه قد يكون من الممكن تفسير اللوحة المرسومة من خلال الرجوع إلى شكل النموذج المرسوم ، أو من خلال الرجوع إلى طبيعة الفنان نفسه ، ولكن كل هذا لا يجعل أي أحد يستطيع - حتى ولا الفنان نفسه - أن يتنبأ بما سوف تكون عليه هذه اللوحة ، فلتنبؤ عاك ، لأن معناه عاكس وجود اللوحة قبل إنتاجها . وهكذا تشابه حياتنا وحياة الفنان ، فإن كل لحظة من حياتنا هي لحظة خلق وإبداع .

هكذا تقلو الحياة الحقيقية من كل تنوأل أو تابع حمسى أو تئيب مسبق ، فإن دفعة الحياة تهر من نفسها في النفس الحلاقة . هذه الدفعة هي التي تلغى الفنان إلى إبداعه الفني الذي يعلو حل شخصيته الفردية .

إن الفنان الحقيقي عند برجسون شخص « حديم الاتهام » ، « أو يتصور أفق ، يكون رجلاً تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليعيد منه في نشاطه الفني ، ويكون رجلاً قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ، هو ذلك الذي يصور من خلال العمل الفني انتباه الفيلسوف ، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم أكبر من الأشياء ، وإدراكها إدراكاً أعمق يربطه خاص (١٦) » .

اهتم برجسون بما يسمى باللغة الجارية (١٧) في تفسيره للحياة وللتنجربة البشرية ، فالخياة لا تفهم بالمثل فقط ، والمعال الحقيقي للحياة تنبض من خلال الحس وليس العقل ، فالمثل عند فنان الروح ، وهذه الفكرة تجدناها أيضاً في كتابه « الضحك » (١٨) ، حيث يرى أن المضحك هو شيء ميكانيكي يخلق البشر ، وأن المضحك حركة بدون حياة . وأتينا لا نلتحق الضحك في حالة شعورنا بالهزلة ، والضحك يمثل في تلك الصلابة الآلية ، حيث كأن ينشئ أن توجد الرتبة الإنسانية ، وده كل شيء قابل لأن يقلبه شخص سليم يمكن أن يصنع ضحكاً (١٩) ، والمضحك يمثل في كل حادث بلغت انتباهنا إلى الجانب المادى من الشخص حيث تكون بجانب الجانب الروحي ، ونحصل على معنى مضحك بإدخالنا فكرة لا معقولة في قالب عبارة مفرقة كما أن أوضاع الجسم الإنسان وإشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرها هذا الجسم مجردة (٢٠) .

الإنسان الذي ألف العادات ولا يبدرك إلا للظاهر الخارجية ، وبالتالي لا يستطيع الوصول إلى لب وكنه الحقيقة ، وإنما يقتنع من خلال ذلك الحس وتلك الرؤية الروحية المتعمقة والمعيشية للأشياء ، وهذا ما يقوم به الفنان ، حيث أنه يستطيع من خلال حلمه أن يكشف النقاب عن الحقيقة .



## الحس البرجسوني نوع من الفطنة الثاقبة التي تسبقها مقدمات عقلية وتركيبة متعددة .

هكذا يرى برجسون أن الحياة العادية المألوفة لدى غالبية الناس ، تقتضى قبول كل ما هو سطحي ، وماله فائدة عملية ونفعية ، من خلال تلك الحواس ، وهذا يقضى إلى وجود ذلك الحجاب الفاصل الذي يحجبنا نرى الأشياء في مظهرها ، ولا نراها في ذاتها أو جوهرها . بل إن الأمر أعمق من ذلك ، فإن ذواتنا نفسها تلتفت منا ، لأن هناك انفصال بيننا وبين شعورنا نفسه ، لذلك لنحس لا ندرى حتى حالنا النفسية الباطنية الأصلية في حقيقتها ، لأننا نحس خارج ذواتنا ، وهكذا نتخل عن فريتنا وذاتنا الحقيقية . ولكن هناك تلك الطغوس الغائبة الشمية بالمواهب الفنية ، التي استطاعت من خلال طبيعة وعشق مشاهرها وحسها - وليس عن طريق التمسك الفلسفي والتصورات السطحية - أن تتلصق من هذه الحياة الضعيفة السطحية ، وأن تستطيع أن تقرأ الأشياء في منبعاها وصفاتها الأصلية . ورسلت يصبح الحس هو طريق الوصول إلى تلك الحياة الحقيقية المتعمقة بالظناطية والخلق المستمر ، ولذلك تتحقق الذات الحرة ، لأن الفعل الحر هو ما يصدر من شخصيتنا وذاتنا الصمغة ، وهذا ما نجده متحقاً دائماً بين الفنان وحده الفني . والحياة الحقيقية أو تلك الدعوة تتميز بهذا الشعور للتجديد دوماً الذي لا يقلل التكرار الفني ، بعدد مشعر متجدد وإبداع دائم لا يمكن التنبؤ به كما لا يمكن أن يتنبأ الفنان بما ستكون عليه اللوحة الفنية (٢١) .

هذا يؤكد برجسون دور الحرية في نظريته للفن ، فالإبداع الفني مظهر من مظاهر الحرية الإنسانية ، فكذلك عمل فني إبداعي يجيء في الزمان ، ولا يمكن التنبؤ به ، وبالتالي فإنه يستحيل معرفة مستقبل الفن .

والفتحة الهامة عند برجسون أن الإبداع الفني لا يتأتى إلا عن طريق تلك التجربة الخدمية

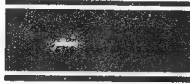
وللخيال عند برجسون منطق آخر غير منطق العقل ، وكثيراً ما يحدث التضارب بينهما ، والإدراك منطق الخيال - الذي يشبه منطق الحلم - فلا بد من بذل جهد دعوي يزيح كل الأفكار الجاهزة بغية الوصول إلى الأعمق ، ورؤية هذا التيار من الصور للتأمل .

ويشير برجسون في كتابه « الفكر والمحرك » إلى أن هدف الفن هو تصوير درجة النموذج ، وأن على الفنان الحقيقي أن يتم جميع نشاط الطبيعة لكي يستوعب دفعتها الحيوية ويصورها بطريقة . وهكذا لا بد للفنان أن يربط بينه وبين الواقع صداقة دائمة ، حتى يستطيع من خلال حلمه سيرافاره والوصول إلى أسرارها ، والفنان مثله مثل الفيلسوف لا يطبع شيئاً ولا يأمر أحداً ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع (٢٢) .

ويذكر برجسون في كتابه « معطيات الشعور المباشرة » أن الشاعر إما يتولد من خلال هذا الاتصال الوثيق بين المعطيات المباشرة والمعطيات الخارجية ، والذي يتولد في نفس الفنان ، حتى يستطيع أن يدير عمله الفني ، « إن الشيء الذي يسمى « إلهاماً » لا يمكن أن يكون غير هذه المظاهر الحركية التي تولد عنها الأفكار والأشكال .. إنها نفس تريد أن تتجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترسيخها .. وهي التي يرجع إليها دائماً خلال تنقله للعمل الفني » (٢٣) .

هكذا نجد أن مفهوم برجسون للفن يتطلب من الفنان أن يتخفف عن أي اتصال نفسي بينه وبين واقعه العمل ، من أجل الوصول إلى الغناء ، هذا الغناء لا يتحقق من خلال العقل





# قصائد في الميكانيكا

أحمد سالم

## ● حدود ●

كنت في فضاء المريب  
أرتب الزمان والشروط والوجوب  
لقد المحدث الذي ياح لي :  
مغيب مناهض للمغيب .

## ● هل صباح فؤادك المريب ؟ ●

هل يديك يبدأ الشجن  
الطائر الذي كان سيد الحكمة الحفي ،  
مرة يتأش من حوصل ،  
ومرة يجن .

هل يديك يبدأ الشجن  
فمن ترى أكثرى سراحه القديم من ربابية ،  
ومن ترى انسجن ؟  
أراك ساحرا ،

والثقل حاسرا ،  
كان هذه المرايا تبيض السكون ،  
فاسترخ على الكمين ساعرا ،  
وخض جلالك الأخير حاسرا .

هل يديك شعرة الشجن  
فهل صباح فؤادك المريب  
أم دجى .. دجن ؟

## ● الخاتم ●

يحفظك من البدن الميت والبدن الحي ،  
يحفظك من الشعراء الجوالين ،  
يحفظك من الخطوة والطبقات ،  
يحفظ نرجسك الصباحي من طينة صيفي ،  
( هل لي بنصر لك الخاتم أم سنواي ؟ )

## ● دح المحار مغلقا ●

أراحت الروح في يدي  
وقالت : الساء واحده ،  
وهذه الفراشة التي تراوحت بالقلب ،  
تستعد للخروج من مناخها المقيم ،  
للدخول في لظي .  
وكان عازف يداهب الأراغيل في خلوة  
قريبة من المياه ،  
مهممت : هي الفضاء بين خالقين ،  
هذه المدائن التي تمام فوق كاهلين ،  
وهي موعودة وواعده .

وحينما أراحت الروح في يدي  
كنت مشرقاً بريقها ، أقول :



ثم ترجعان في حلفتين من مهجتين :  
مهجة تغدو على الندى ،  
ومهجة على الندى رائحة .

ها هنا تَوَاقَّت ارتعاش سبلى الجميل  
في الزمان والأرخييل .

والأرخييل عندي بكاءتان تبرزان من مقتلين للأمر الجليل :  
مقلّة طوّاحة بقلبي ،  
ومقلّة بقلبي طالحة .

ألم يكن جرحى منذ بدء نوحى كلمتان :  
أن هذه الديموع قارورتان  
قارورة كنومة للهوى

وقارورة بالهوى بالهوى  
وأن كل طفلة على المدى : مسرّة فادحة .

## ● البدن والعيون ●

تضحك العينان :  
أنت تدارين الرعدة ، وهما مملتان .  
أنت محابة بين فؤادك وفؤادى ،  
وهما لضلوعى تتحازان .  
هل بدئك وعيونك ضدان ؟

هل ترقب في عروقه البحر كى يظل صامياً ،  
وأزرقاً ؟

لفمغمت : دع المحار مفلقا  
لعمره على وشيشه الخفى ليس عمره على سواحلى ،  
ولا كبحر ايضاضا بمشب روحنا المكابده .

ففت على يدى  
وصرت مثلي يشاء قلبها القليل غارقا  
في عارة الدنو والمباحده .

دارت افعال تبتها عن افعال آخر الأرخيل ،  
كانت الجروح جدّة ،  
وكانت السباة واحده .

## ● كل طفولة هنا رائحة ●

كل طفولة هنا : رائحة  
وأنت أنت في سماء أرجوان :

أرجة نواحة

وأرجة نالحة

تطلعان من أرجوحين في أيكيتين :

أيكّة صموتة

وأيكّة صائحة .



## ● العرش : بركة من دم الغزالات ●

فوق ساحل الجنون تركض امرأه  
تراوغ السهول والوعول ، تستجيب للصخرة المتناولة  
فأججت على الرئي القباب ،  
والقياب كانت على الشطوط مفروطة ومطفاه .  
تمددت على أرائك العاشقين ،  
أو على فلاك المارقين ،  
والعرش بركة من دم الغزالات ،  
والوليمة : الأكباد والضلوع والرثه .  
فوق ساحل الجنون تركض امرأه  
وكننت قبل أن أسلم الروح صحت :  
« رملي كاوراك العذارى »  
فأكمل القتل : هذا العمل مبقور ،  
وأحشاؤه على الثرى مهرأه .  
تركض امرأه  
تفرقت على البلاد : لمحة مقيمة  
ولمحة طارئة .

## ● أنت تكره القيسفاء ●

أنت تكره القيسفاء  
ولو مستتها بلسم خفيف وحسية خفوت  
واخترت نخلها من النخيل  
علمت أنها بعيدة عن طرازها الملاح ،  
حية من رخامها الصموت .  
تأمل القيسفاء  
تر الصبي والفتاة بدخلان في سباقها مواكب ابتهاج  
وعمل اشتها .  
تأمل القيسفاء  
تر النساء  
يخلعن عند بابها للمعشق القميص عن صدورهن ،  
والقمط عن ولادهن ،  
يتخرطن عند سيلها المؤطر ارتعاشا احساء  
ويخرج الرجال من تأويده النساء .  
هل أنت تكره القيسفاء ؟ ●



### ● التوصيات .

في حضور السيدة قسرية السيد رئيس  
الجامعة وهي في الحقيقة في الواقع صاحبة  
فكرة عقد هذه الندوة على المستوى الدولي ،  
وهي القوة الدافعة لها . . في حضور الأستاذ  
الدكتور د. أحمد حكيمل وغيره من القادة ورؤساء  
الندوة ، في حضور عدد من المشايخ والعلمين  
الذين يمكن أن يكون تنفيذ هذه التوصيات جزءاً  
من مواقع مسئوليتهم مثل الدكتور د. أسأل  
عثمان و زهير الشنن والشيخ الدكتور  
د. سعيد الشرف و وزير الاعلام ، والدكتور  
عبد الحفيظ التليجي رئيس هيئة الاستعلامات . .  
وبخارجة من المراكز القومية للبحوث الاجتماعية  
والجنائية والأمن المجتمعات ، والتخصصين في  
التربية وعلم النفس ، وعلمين لمواقع هامة في  
التعليم العالي والثقافة . وقد أحلت التوصيات  
اهتمام الصفح

- إنشاء مؤسسة قوية تقوم بتوحيد الجهود التي تعمل في حقل ثقافة الطفل في مصر أو التنسيق بين هذه الجهود تنظيمياً وتنفيذياً .
- وضع مناهج خاصة بأحد أنسام كليات الآداب وكليات الاعلام بالجامعات المصرية على مستوى الجمهورية لتخريج متخصصين في الكتابة للأطفال .

- إنشاء دار نشر متخصصة في نشر كتب الأطفال على أن تتسع دائرة نشاطها إلى الرسائل السمجية والبصرية في مجال ثقافة الطفل .
- قيام شركة لتوزيع الكتب عامة وكتب الأطفال خاصة على قرار شركات توزيع الصحف تسهم فيها دور النشر الكبرى .
- اهتمام القائمين على برامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون بأن يأخذ كتاب الطفل مكانته في هذه البرامج بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بما يتفق مع مراحل العمر المختلفة .

تلك هي بعض التوصيات العامة ، وغالبيتها تدخل في المجال التطبيقي لثقافة الطفل . ولا نرى صعوبات تعوق تنفيذها ، بل إن البدء في تنفيذها يعطي الأمل في تنفيذ كل مشروع ثقافي جاد .

وتترك التوصيات العامة الهامة إلى توصيات  
حلقات المناقشة في المحاور الرئيسية ولنسير معها  
حسب النظام الذي سارت به التلوة والذي جاء  
في مطبوعاتها ..



الكتاب في كتاب

لمعنى المطيعي

شهدت القاهرة في أواخر نوفمبر الماضي حدثاً ثقافياً على جانب كبير من الأهمية تمثل في ( الندوة الدولية لكتاب الطفل ) والتي حضرها وحاضر فيها ١٠ خبراء متخصصين من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ، و ٦ خبراء من الأخوة العرب يمثلون فلسطين والأردن والعراق وتونس ، ومعهم عشرون من الباحثين والكتاب المصريين .

ونبدأ بالفقرة الأخيرة في البيان الختامي للندوة الذي أقره في الجلسة الختامية الأستاذ الدكتور «سمير سرحان» رئيس هيئة الكتاب والمقرر العام للندوة. دعت الفقرة أولاً وحسب تشكيل (لجنة عامة) في الهيئة العامة للكتاب لوضع هذه التوصيات موضع التنفيذ. ولا يكتمل البناء الذي دعت إليه الندوة في مجال ثقافة الطفل إلا بالتنفيذ الواسع والدؤوب لما اتفقت عليه هذه الندوة الدولية فعاداً انتهت إليه الندوة من يومها ؟

- الجبرات الدولية ، و رسم الخطوط العامة لأهداف الندوة وهي :
- دراسة علمية لتقافة الطفل في الماضي .
- لقاء الأصدقاء على الأنشطة المختلفة الرسمية وغير الرسمية في هذا المجال .
- استعراض الماضي والحاضر واستشراف المستقبل بتوجيه علمي .
- الافادة من الجبرات الأجنبية والعربية .

#### البداية الصحيحة

وأكد الدكتور أحمد هيكل ، وزير الثقافة ورئيس الندوة على أن الاهتمام بتقافة الطفل هو البداية الصحيحة للإصلاح الجذري ، والخطوة الأولى في سبيل التقدم الحضاري ، وهو الطريق إلى غد أفضل ، والاتجاه الراشد نحو مستقبل أكمل ، فأطفال أمة هم مستقبلها ، وتقافتها هي به بناء الإنسان . فثقافة الأطفال هي - ببساطة - بناء المستقبل .

#### ماذا يجب أن نفعله ؟

- وفي كلمة رئيسة شرف الندوة ، السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية رسمت الخطوط الرئيسية لعملنا بطريقة جديدة ، وحصل طريفة ثقافتة جديدة لطفل مصري جديد . . .
- أصامنا الاهتمام بمكتبات المدارس وتدعيمها . . أماننا مسئولية أعداد المتخصصين في الكتابة للطفل ، في مختلف مجالات المعرفة .
- أماننا مهمة تدريب الفنيين في الخدمة المكتبية للأطفال ، وإقامة مراكز البحوث والتوثيق الخاصة بثقافة الطفل عموماً ، وكتاب الطفل على وجه الخصوص .
- نشر الوعي بين الجماهير بقضايا الطفولة واحتياجاتها . . حتى ينمو الطفل المصري متديماً بالقيم الحضارية والدينية والأخلاقية . .
- وإن الكتابة لا يزال يمثل مكان الصدارة بين مختلف الوسائل التي تستخدما البشرية حتى الآن في تثقيف الطفل وصولاً به إلى أن يكون مواطناً صالحاً . ولا يزال الكتاب رغم كل التطورات التكنولوجية الملهمة هو المصدر الأساسي للمعارف الإنسانية ، وهو الوعاء الذي يحفظ ذاكرة البشرية .
- الإعداد للفرادة يشمل كيفية توفير الفرص لكي يكون الأطفال على صلة قريبة وعيية بالكتاب والفرادة .

#### الجلسات العلني لكتب الأطفال

تأسس هذا المجلس في سويسرا سنة 19٥٣ م ، ويضم ممثلين لدول مختلفة من قارات العالم الست ، على أن تكون هذه الدول الأعضاء

- اصدار دوريات تعرض لأهم كتب الأطفال ليحدد منها أسماء المكتبات والمدرسون والأدباء .

#### الخدمة المكتبية

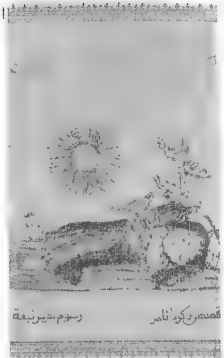
- عقد لقاء بين المسؤولين عن مكتبات الأطفال في وزارات الثقافة والتربية والتعليم وجمعية الرعاية المتكاملة لوضع نظام موحد للفهرسة والتصنيف ، وذلك لفهرسة وتصنيف كتب الأطفال في مصر .
- إنشاء ورش تدريب متخصصة لتدريب أمناء المكتبات على استخدام الوسائل المختلفة لجلب الأطفال إلى المكتبة
- حلة قومية للترويج لإنشاء مكتبات الأطفال بالمجهود الذاتية بهدف إثارة الاهتمام على المستوى الشخصي والرسمي بمكتبة الطفل .

#### صناعة الكتاب

- أعداد متاحف للدراسات الفنية بكلية التربية الفنية والفنون الجميلة ، والمكتبات التطبيقية بجامعة حلوان ، في مجال الاعلان والتصوير والتصميم والطباعة على مستوى الدراسات الجامعية ، والدراسات العليا لتدريب على فنون وصناعة الكتاب .
- قيام مركز جديد للتدريب على فنون الطابعة وإحياء ودعم مراكز التدريب الفسائلة في الاسكندرية وإحياءها التي قد دهرت بشكل واضح .
- وضع بيان بالحاجة العمرة للطفل على أغلفة كتب الأطفال تيسيراً على الآباء للاختيار ، والزماماً للكتاب والراسمين بمراعاة الطبيعة الخاصة للطفل في المراحل العمرية المختلفة .
- تلك هي أهم التوصيات الصامة والحاجة بالحوار المختلفة أثرتنا أن تبدأ بها حديثنا عن الندوة الدولية لكتاب الطفل التي عقدت بالقاهرة على امتداد أيام ثلاثة . . الجلسات الصباحية فيها لمرضى ملخصات البحوث ، وجلسات بعد الظهر حلقات المناقشة التي انتهت بالتوصيات وخرجنا جاثياً منها .
- ولأن ما جرى داخل تلك الجلسات ، وداخل حلقات المناقشة يقدم خلفية هامة لتقافة الطفل في مصر ، ويقدم صورة هامة عن واقع ثقافة الطفل في بعض البلاد العربية ، ويقدم تجارب الدول المتقدمة ، فإننا نعود إلى حيث بدأت الندوة ونسرمع أهم وقائمه . . . .

#### مستقبل ثقافة الطفل

في جلسة الافتتاح تحدث الدكتور سميح سرسحان ، رئيس هيئة الكتاب والمقرر العام للندوة موضحاً أهمية الندوة ، وأهمية لقاء



#### وسائل الاعلام وكتاب الطفل

- دعم مكتبة المواد الإذاعة والتلفزيون بكتب التراث ، والكتب الحديثة ، وبالواد التعليمية المساعدة لممارسة معنى البرامج في تقديم المادة المناسبة .
- أن يقوم الأطفال المشاركون في البرامج بزيارات للمكتبات العامة ، ومكتبات المدارس لتحقيق مبدأ حركة الاعلام وإرشاد الأطفال للافادة من المكتبة وسلوكيات الخدمة المكتبية .
- التوسع في تخصيص جوائز من الكتب في مختلف المسابقات التي تجرسيها الإذاعة والتلفزيون .

#### الكتب العلمية للأطفال

- تشجيع النشر المشترك في مجال الكتابة العلمية بهدف الافادة من الإنتاج الأجنبي ، مع الاتجاه إلى التأليف بدلاً من الترجمة .
- تنوع الكتابة العلمية للأطفال بحيث يتيح لهم فرص الاختيار وفرص التعرف على مختلف الفروع
- إنشاء متاحف متخصصة للأطفال في مختلف المجالات العلمية .

#### الكتابة الأدبية

- نشر الكتب الخاصة بمرحلة ما قبل المدرسة ، وأطفال المرحلة الابتدائية .
- أعداد مترجمين متخصصين في ترجمة كتب الأطفال ، مع التركيز على ترجمة أمهات كتب الأطفال



حركة نشطة لتثاقف الطفل . ويفضل المجهود التي تبذلها السيدة قريئة السيد رئيس الجمهورية قرر المجلس العالي قبول عضوية مصر . وكانت لحظة هامة في الندوة عندما أعلن « الدكتور دوشان رول » رئيس المجلس ضم مصر عضوا به . وتقرر أن يكون من يوم مصر في هذا للمجلس السيدة قريئة السيد رئيس الجمهورية ، والدكتور سمير سرحان ، والسيدة عابدة الجندي التي عملت في النشطة الدولية وخاصة ( اليونيسيف ) لفترة طويلة .

وكانت فرصة لكتاب ثقافة الطفل العرب والمصريين ولجمهور الحاضرين أن يستمعوا إلى السيدة/ ليلى ميسون المديرية التنفيذية وهي تشرح أهداف المجلس العالي ونشاطه . وكان اللقاء خصيا ومشمرأ فأول مرة يحضر إلى القاهرة وهذا العدد من خبراء ثقافة الطفل من الولايات المتحدة الأمريكية ومن أوروبا ولا بأس أن تقدم بعينهم في مجاله :

- دوشان رول . رئيس المجلس العالي لكتب الأطفال وقد صدرت له كتب عديدة .
- دونالدجاي . من الولايات المتحدة الأمريكية ويحمل حاليا مديرا إقليمي لكتبة الكونغرس بالقاهرة ويختص في الخدمة المكتبية
- ريجينا هانس . من الولايات المتحدة الأمريكية ولها عدد من الدراسات المنشورة .
- براكور سفيان . من فرنسا ومسئولة عن مركز المعلومات التابع للمركز القومي للتوثيق في وزارة التعليم لها دراسات عن « الجدل والعجز والروت » في كتب الأطفال .
- ليلى ميسون (موسيرا) . تعمل حاليا مديرة تنفيذية للمجلس العالي لكتب الأطفال
- جوديث الكين . من بريطانيا لها دراسات عديدة في مجلة أخبار الكتب البريطانية ، عن كتب الأطفال في المجتمعات ذات الثقافات المتعددة .

سأبرا وير . . . أستاذ مساعد بجامعة أوريهاو ( أمريكا ) ولها دراسة عن الفولكلور في الشرق الأوسط ، ودراسة من القصص الفولكلورية السائلي والتحدى الاجتماعي .

- آن بولفسكي . وهي شخصية شهيرة في مجال ثقافة الطفل بالولايات المتحدة الأمريكية ، وقدمت دراسة خصبة عن كتب الأطفال ووسائل الإعلام
- كارمن ذاتيا . من فنزويلا « وصل الرزم من إصابة أجيالها الصورية فتمت « تجربة كتب الأطفال في فنزويلا »

#### كتب الأطفال في البلاد العربية

على الرغم من الظروف التي تحيط بالبلاد العربية ، فإن ما عادت من لقاء بين متقني

بعض تلك البلاد يمر عن الاتجاه الحقيقي بين المتقنين العرب رغم ما تقطعه السياسة من فرقة وتباين .

وقد تعاونت جهود كثيرة من الهيئة العامة للاستعلامات ، واتحاد الإذاعة والتلفزيون ، ووزارة الثقافة ( الهيئة العامة للكتاب ) إدراكا لأهمية الندوة الدولية التي طرحت للبحث « ثقافة الطفل » في الماضي والحاضر والمستقبل ، ولقد كانت كتبة الباحثين المصريين وصل رأسهم « الأستاذ الدكتور سيد عويس » على مستوى المسؤولية العلمية كما كان له أثره المماز وانطباعه الواضح لدى كبار الباحثين الغربيين من الأجانب والعرب .

كان هذا من أجل أطفال مصر ، فإذا جعلنا سن الخامسة عشر حوط الاستاء بين الناشئين والشباب كانت التثوية موجبة لصالح عشرين مليوناً من أبناء مصر . أكثر من هذا هي موجبة لصالح كل المصريين في المستقبل لأن الطفل الجديد أساس حضارة جديدة .

والذين يحرمون عن حضارة جديدة لمصر في انتظار هذا المجلد الذي سوف يضم ٣٥ بحثاً ، ويضم التوصيات العامة والخاصة من أجل متابعة الخطوات التي طرقت التي بدأت عام ١٩٧٠ حين صدرت مجلة « روضة المدارس » أيام الخديوي اسماعيل وأشراف على تحريرها « رفاعة رافع الطهطاوي » ، وحين صدر كتاب « الفطيات الغراز » لمحمد حمدي سنة ١٩١٢ عن دار المعارف .

ويدون أن نعود إلى الماضي ، ويدون أن نأمل الحاضر ، من الصعب أن نرسم للمستقبل متهاجلاً سلبياً . وهذا هو أهمية شعار الندوة ( ثقافة الحاضر ، والمستقبل )

وفي تقديرى أن التوصيات العامة والخاصة التي توصلت إليها حلقات المناقشة وكانت حصيلة البحوث والمداخلات والمناقشات يمكن أن تقدم لنا دليلاً لمستقبل ثقافة الطفل في مصر . وبالتالي في البلاد العربية

#### ثقافة الطفل في مصر

وعل أيلى عشرين كتاباً وبلحشا مصرياً ، تنق على ثقافة الطفل في مصر ، وهي ثقافة لها ترويح من الداب والمثابة والملائنة والتضال أيضاً على مستوى الكلمة وعلى مستوى الرشة . وتعددت المجالات التي تحدث فيها الخبراء والكتاب والأساتذة المصريون لتغطي المحاور الخمسة للندوة :

- كتب الأطفال ووسائل الاعلام
- الكتابة الأدبية للأطفال
- الكتابة العلمية للأطفال
- الخدمة المكتبية
- صناعة كتاب الطفل

وجدير بالملاحظة أن الهيئة المصرية للكتاب قد أضافت هذا العام أربع سرايات جديدة للعرض زيادة عن سرايات العرض في العام الماضي، وبذلك تصل المساحة الكلية للعرض إلى ٣٧٠٠٠ م<sup>٢</sup> حتى يسهل على زوار المعرض التحرك بسهولة بين أجنحة المعرض المختلفة، تحقيقاً للزحام والتكدس الذي يحدث كل عام. كما نقرر أن نحقق قيمة رسم الزيارة للطلاب في جميع مراحل التعلم بحيث لا تتجاوز ٥٠٪ من الرسم المقرر.

وفي النهاية - فإذ لا يسع مجلة القاهرة إلا مشاركة جاهري المثقفين والمتخصصين في الاحتفال بالمعرض الدولي للكتاب بإعتباره مناسبة ثقافية هامة، لا تتكرر طوال العام إلا مرة واحدة فقط، كما لا يسعنا إلا الإشادة بما اتبع في العام الماضي، من أنشطة ثقافية مصاحبة تتمثل في اللقاءات الفكرية والثقافية، التي تم بين كبار الأدباء وجسماء المعرض، والتي دأبت أجهزة الإعلام على نقلها إلى الجمهور العريض من مشاهدي التلفزيون وهو ما سيجع هذا العام، بحيث لا يقتصر النشاط في المعرض الدولي للكتاب على بيع الكتب، أو تبادل اللقاءات بين الناشرين، أو عقد الصفقات التجارية، فتشتمل أيام المعرض إلى مهرجان ثقافي أو كرنفال للكتاب ●

# معرض القاهرة الدولي التاسع عشر للكتاب

٢٠ يناير  
٢ فبراير ١٩٨٧ م

ولا يزال الكتاب الذي حترباً على الكتب المعروضة هذا العام وله صفة السيادة استمرراً لسيادته التي استمرت طوال السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى سلسلة E, L, B, S الإنجليزية المدعمة، التي خصصت للطلاب والمتخصصين في كل أنحاء العالم، بحيث تكون في متناولهم أثناء البحث في مجالات العلوم المختلفة.

بعد ثمانى عشر سنة من النجاح المتواصل لمعرض القاهرة الدولي للكتاب، يقيم المعرض الدولي التاسع عشر هذا العام على أرض المعارض بمكتبة نصر، استمراراً لذلك الكرمال الثقافي، والحضاري الذي يمثل حيداً للمثقفين والمتخصصين في كل فروع المعرفة.

ويشارك في المعرض هذا العام عدد من الدول يصل إلى ٥٧ دولة بالإضافة إلى الدول المرافية، وهي الدول التي لم تشارك بصفة رسمية بحيث يكون لها جناح للعرض، فالدول المرافية تشارك بوفود فقط يحضرون أيام المعرض، ويمارسون مختلف الأنشطة المصاحبة للمعرض أو التي تهم الناشرين في تلك الدول. ومن الدول المرافية هذا العام السويد، وبولندا، وقطر، وأيرلندا.....

وبصل عدد الناشرين الذين يعرضون مطبوعاتهم هذا العام إلى ١٥٠٠ ناشر، يعرضون حيداً من الكتب تصل حيدتها إلى ٣٧ مليون كتاب تتمثل في ثمانية عشر مليون عنوان تغطي جميع فروع المعرفة من أدب وثقافة عامة، وفن تشكيل، وتاريخ، ولغات، وجغرافيا، وكتب دينية، وطب، ورياضة، وعلوم..... الخ

أنت وأسررتك مدعوون لزيارة  
معرض القاهرة الدولي التاسع عشر للكتاب  
من ٢٠ يناير إلى ٢ فبراير ١٩٨٧ م



# مَنْ دَلَّعَ الْفَنَّ الْإِلَهِيَّ

## على الصَّيَاد

### ● مع الله في كلماته ●

يقول احكم الحاكمين :  
[ والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم  
ثم رددناه أسفل سافلين ... ]  
صدق الله العظيم

لئن مبيت لقمةً ورُبها جوعان  
لأنت في أسفل سافلين في النيران  
إلا الذين آمنوا لم يُغفرهم شيطان  
فالحكم للرحمان فهو الحاكم الرحمان

والتين والزيتون  
وطور سينين  
والبلد الأمين

لئن بنيت لشراب مسجداً من الرياء  
لئن أكلت لحم كل غائبٍ كما تشاء  
لئن غدوت بالنميم هامزاً مشاء  
لئن كذبت وارتميت أو سرق في الخفاء  
لئن وأدت في الدجا عرائس الضياء  
لئن غزلت للهوى منازل الوفاء  
لأنت في غيدٍ أسيرُ نقمة الساء  
ونقمة الساء في الجحيم مالها انتهاء !!

والتين والزيتون  
وطور سينين  
والبلد الأمين ●

والتين والزيتون  
وطور سينين  
والبلد الأمين

لقد حياك الله خلقاً معجز التكوين  
فصب في لسانك البيان والتبيين  
وبالضياء نهض الجفون ضوءاً الميون  
ولون الشفاء بالروعة التلوين  
وكل قلب ساعةً مشهاً نبضها لحون  
وفي لحونها الحياة في سكوبها المنون  
مَنْ ذا ترى يحكيه في إبداعه الفنون ؟  
سبحانه لو قال للأشياء كن تكون !!

والتين والزيتون  
وطور سينين  
والبلد الأمين

لئن غدعت بالشراب أيا الإنسان  
لئن بغيت واستمال قلبك الطفيلان  
لئن لججت في الدجا وغرّك البهتان  
لئن حرمت سائلاً قد عضه الحرمان

# نجيب محفوظ

## الصدى الفكرى والنفاؤل الحضرى



● فى كل أدب عظيم فلسفة ، وفى كل فلسفة عظيمة أدب .. وليس من الصعب أن نعثّر فى المكتبة الغربية والعربية على أعمال تبرز « المعادل الفلسفى » لانتاج كبار الأدباء ، وأن نجد الصور الثرية والشعرية التى تمكس بطريقة أفكار الفلاسفة ( هومبروس وأراؤه ) الفلسفية .. يوربيدز والنقد السفسطائى والسقراطى .. أبو العلاء المجرى والشكك .. المتنئ وأبو تمام والمنطق الأرسطى .. هاتى وتوماس الاكوينى .. فولتير وفلسفة التنوير .. شيلى والمثالية الكانتية .. ديستوفسكى والروحانية الصوفية الروسية .. هلدنرلن وفلسفة هيدجر .. توفيق الحكيم والثلاثية الافلاطونية والديكارية بين الجسد والروح والمادة والفكر والواقع والحقيقة .... الخ .

وليس معنى هذا أن نلتصم الفيلسوف فى الأدب ، أو نفتش عند الأخير عن أبنة نظرية تنفرد إلى الخلق والتشكيل الفنى . فلا يمكن أن تكون أفكار الأدب بدلا من إبداعه الفنى ، ولا يجب أن يكون له ترجمة حرفية لأفكاره .

● إن الأدب جزء من ثقافة عصره .. وهو المرآة الحقيقية التى تمكس صورة العصر .. سلباته .. إيجابياته .. تناقضاته .. أحلامه .. آماله فى التغيير والإصلاح . لذا لتحليل الأدب وبلورته فى صورة فلسفية يمكن فى كثير من الأحيان أن يساعدنا على استخلاص وعى العصر أكثر من المذاهب الفلسفية نفسها .

● والأديب الكبير نجيب محفوظ .. لن نحفى على أحد الخطوط الفلسفية التى ترسمها لوحاته الروائية المتنوعة الحسية ، ولا القضايا والأفكار التى تعبر عنها مختلف شخصياته ، والتى استمدتها من وعى أجيال وشرائع طبقية وتيارات متلاطمة فى بحر الوجدان المصرى على امتداد أكثر من خمسين عاما .

تستجد عنده مكونات هذا الوجدان المتناقض تناقض الأجيال والأحداث والأمواج الثقافية التى صبت فيه : الثورة والانتهازية .. المعقول واللامعقول .. المشاركة والعيب .. المذاب والسخرية .. الطفيلان والعبودية .. التحلى والاعجاز .. الخ . سوف نجد ذلك وأكثر فى أدب نجيب محفوظ بداية من « عيب الأقدار » وحتى رواية « حديث الصباح والمساء » .

ومن هنا كان لقاءنا بأديبنا الكبير فى عيد ميلاده الخامس والسبعين ليلقى لنا مزيداً من الضوء على تاريخنا الحديث والمعاصر ..

● القاهرة ●

□ « الحياة مأساة ، والدنيا مسرح عمل ، ومن عجب أن الرواية مفاجئة ولكن  
الممثلين مهرجون »

[ أحمد حاتكف - خان الخليل ]

« إذا كنا غوت كالسوايم ونتن . . فلماذا تفكر كالملائكة ؟ . هبى ملأت  
الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمي ديدان القبر ؟ الدنيا أكاذيب  
وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل »

[ خان الخليل ]

« عندما تتحسس موضعنا في البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا  
[ لا الدوار ]

[ ميرامار ]

« يا أي شيء . . بالفعل شيئاً فقد طمحننا اللاشيء »

[ ثرثرة فوق النيل ]

● حين يتعامل الأديب بمؤثر يلدع إلى  
الكتابة ، يكون غالباً منحصراً فيه ، بكل كيانه  
البشري ، بوجدانه ، وعقله ، وثقافته  
ورؤاه ، ويكفل ما أثر فيه من يوم مولده ويكون  
قبل ذلك . فإذا انحسرت مثل هذه الأشياء  
والأمثلة التي تفضلت بها ، فهي تخرج بطريقة  
طبيعية وتلقائية . لكن السؤال هو . . تفرض  
أنك استخلصت من بعض المواقف أو الكلمات  
ما يشي بشيء من الفلسفة . فإلى أي درجة تعبر  
هذه الأمثلة عن فلسفة ثابتة ؟ أو إلى أي درجة  
تعبر عن فلسفة المؤلف ؟ لأنني حين أكتب  
الرواية ، لا بد وأن أندمج في كل جزء فيها فمثلاً  
جميع الأمثلة التي طرحتها خرجت عن أبطال  
محيطين في فترة أحياط طويلة سواء قبل الثورة أو  
بعدها . فهي تمثل فلسفة الرجل المحيط . إنها  
هل المؤلف مثل شخصه ، مجرد رجل يشعر  
بالأحياط ، خاصة وأنه هو الذي اختارهم . . .  
والاجابة على هذا السؤال أعنى الاجابة التي  
تضع هذه الأمثلة المتكلمة في موضعها الصحيح  
بلا زيادة أو نقصان هو للحنى العام للعمل  
الفني . . . مثلاً في رواية « خان الخليل » ،

■ هذه أمثلة قليلة من بعض ما كتبت في  
رواياتك . . وهي تدور حول محور واحد في  
فترات مختلفة ترده فيها صدى الأحياط  
والانتماءات . فمثلاً كانت تعنى بالنسبة لك ؟  
ولل أي درجة عبرت عن فلسفتك في هذه  
المرحلة ؟



لا أتصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .  
أكبر فترة مزدهرة في حياتنا .. فكرياً وثقافياً ..  
هي الفترة التي أعقبت ثورة ١٩١٩.







وهي رواية محزنة جداً ، يطلها رجل شلجيد الأحياض . انتهت بمأساة ، لكن آخر سطر فيها كان البطول قد انتقل إلى منزل جديد ، وبدأ يفكر في حياة جديدة ، أي أن النهاية في هذه الرواية مفتوحة وليست مع الأحياض .

كذلك الكلمات التي استشهدت بها من رواية آخر مرة فوق النيل ، تدل حقيقة على نفس محطة لكن آخر صورة تصور بها هذا الرجل المحيط هي « نشأة الإنسانية » وكيف قفزت من فوق الشجرة وسارت في طريق طويل . وطبعاً أنت كشاري ، سوف تقارن بين هذه الصورة الهزلية وبين ما يخلقه الانسانية الآن . فمع الشعور بالأحياض الكامل والتعبير عنه عن طريق هذه الشخصيات لم يفتني جانب المجد والمظلمة في الانسان ، وأرجو أن تكون جملة الرواية اشارت إليه .

■ هذا صحيح .. ولكنه لا يعني أن في بعض من رواياتك حاولت أن ترصد قصة شديدة الأحياض والعذمة واليأس من كل قيمة إيجابية كما هو واضح في « ميرامير » و « ثرثرة فوق النيل » و « السماء والحريف » .

● أنا لم أنكر هذا ، فالأساس في الفن .. حتى ولو كبرت مساحة الفكر فيه .. لا يزال هو الوجدان فالأساليب ليس مفكراً ولكنه يمشي بالشكر داخله .. فقد يمر ببساطة أو غيرة تكون غاية في الأحياض فيظهر وكأنه قال كلمته الأخيرة ، لكن لا تنسى أن الأدب ليس له كلمة أخيرة ، أنه عرضة للتناقضات لأن أساسه هو الوجدان .

■ رواية « خان الحليل » كشف [ أحمد حاكف ] النقيب عن هذه الفترة من حياة مصر السياسية والاجتماعية بقوله [ إذا أردت التذوق في مجتمعنا فعليك بالقلمة والكذب والرياء ولا تنس نصيحتك من الغباء والجهل ] .

فلن ألقى حد يصفق هذا الكلام الآن .. رغم للساحة الرمزية بين « خان الحليل » و « يوم قتل الزعيم » ؟

■ هذا .. إذا أردت .. !! ولأسلف الشيدن أن مجتمعنا قبل الثورة وبعد الثورة مر بطروفي كثيرة متشابهة ، وهذا الكلام يصفق بدرجة كبيرة على لحظتنا الراهنة ؟

■ في مجتمع يتحول فيه المحاكم للدكتاتور إلى إله .. وطبعاً أنا أنكم من الفترة التي قبل الديمقراطية .. فلا بد وأن تقدم له القراءين مثل الإله .. لكن المحاكم ليس إلهاً ، ومن ثم قربانيه لا بد وأن تناسيه كثير ، وغالباً ما تكون هي « التفاهة » و « الكذب » و « الرياء » ولذلك نجد أن أسوأ الناس هم الذين وصلوا إلى سطر ، بعض النظر عن الوسائل ، إلى أهل المناصب . فإذا أردت أن تعرف كل ما حدث لمجتمعنا في الداخل ، أقول لك أنه كان نتيجة حماية

كيف تطيب الحياة لقوم هؤلاء وهم يعلمون أن خالية لموهم جراح .. جهلاء مرضى . ألم ينظر لهم أن يتألموا بهذا المساواة بين الحيوانات والفلاحين مثلاً ؟

فلذا قدر لك وكتب هذه القصة اليوم ماذا تكتب ؟

● طبعاً الأوضاع تغيرت كثيراً .. فالأغنياء زادوا والكسبية زادتوا . والجبل والمرضى تحسن الآن ولكن بنسبة قليلة ولا أنكر أن ثورة يوليو كانت لها عناية مركزية بالفقراء .. أما إذا كتبتها اليوم .. فسوف أضاع أصحاب الدخل المصدرة ( الموظفين ) مكان ( الفلاحين ) .. !! لأهم الفئة الوحيدة التي لم تتغير أوضاعها ، بل زادت سوءاً .

■ بمناسبة ثورة يوليو .. على ما علمت أن الرئيس الراحل أنور السادات غضب منك حين قرأ روايتك « بداية وعيلة » لما السب ؟

أبداً .. هو عاتق فقط .. وهذا الكلام كان في أوائل الثورة .. حين كان رئيساً للمؤتمر الإسلامي . فقد كنا مجتمعين في لجنة كبيرة ضمت به حسين ، وخالد عي السنين ، ويوسف السباعي وغيرهم . فلما انتهت اللجنة إلهي السادات أن قرأ « بداية وعيلة » وقال في وهو يضحك [ ازاي تحلى الضابط يتحمر .. الضابط ده إحنا ] ؟

■ في رواية « ثرثرة فوق النيل » كتب على لسان [ خالد عزوز ] « كل لقم يكتب عن الاشتراكية ، هل حين تعلم أكثرية الكاثين بالاختناق والافراء وليلالي الأسى في العمورة .. فعمل هذا كان واقعاً في تلك الفترة أم أنه يعبر من وجهه نظر عكمية غالبة لاشتراكية [ خالد عزوز ] ؟

لأولئك الانتهازيين الذين لم يكونوا على مستوى مبادئ الثورة . وكان هناك أفراد كثيرون أخلص منهم ، ولكن لم تكن لديهم هذه الجرأة على التفاهة والكذب أو التفرد من المحاكم للسيد ، وقد عسرهم البلد .

■ بلغا تفسر ذلك .. هل هو شيء كان في الطبيعة البشرية أم أن هناك أسباباً ومواقع اجتماعية لذلك ؟

● نعم هو شيء كان في المنصهر البشري .. فنحن نملك بدوافع لنحاطف بها على البقاء وحمل الحياة وحمل الذات ، فهي تتحول محور واحد هو محور الأنانية . فحين توجد في مجتمع بلا ضوابط أو موافق فسوف تنتهي هذه التراكيب من الدفاع إلى حروب أهلية لا حصر لها . ومن هنا تولدت الأخلاق أو ما اصططلح عليه بالقانون أو نوع المعاملة التي تكتسب شر الفناء . إذن فالأخلاق تطبع ، لكن الأصل هو هذا . فلذا كان للناخ الذي نحا فيه من شأنه تشجيع التطبيع كان المجتمع صحيحاً معالي ، إما إذا كان للناخ الاجتماعي والسياسي شجع الدوافع الأصلية وصلنا إلى درجة الانهيار والانحلال والتخلف . فالطبيعة البشرية واحدة ، ولكن للناخ هو المؤثر الحائلي في المجتمع ، وقس على ذلك معظم ترات تاريخنا وأنت تعرف .

■ أيضاً في رواية « خان الحليل » أثرت أن تبرز شيئاً موجوداً بشكل حد ومتزايد في المجتمع المصري .. على لسان [ أحمد راشد المعاصي ] نحن شعب من الضعفاء وحسنه من أصحاب الملايين ، ليس يتاح للشعب غير العمل الوضع أو امتنان الشحانة ، والعمل الوضع لا يخفى عن الشحانة . ولست أرى

■ هذا هو التناقض الذي كان في أيام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، لكنه كان منحصراً في مجموعة بسيطة ، أما في عصر السادات فإن هذه المجموعة كبرت وتضخمت بشكل خيف . إنما المبدأ واحد . لأننا كنا نحشى في شارع سعد زهلول في الاسكندرية أيام ما كان منحوع أي شيء أجبن . وكنا نرى جهازاً الأكلش على الصفيون ربما كل البضائع الأجنبية ، وليست سراً ، أي ليست مهربة . وطبعاً هذه الأشياء المنزوعة في ذلك الوقت ، كانت في حماية السلطة لأنه لا يمرُّ هذا الرجل الغليظ صاحب الكشك على جلب هذه البضائع التي تقلد بالآلاف إلا وهو مطمئن تماماً أنه « مسنود » . لكن هذه الامتيازات كانت محدودة ، وكانت تخدّم فئة معينة .

■ ترددت في كثير من رواياتك بعض الكلمات التي عبرت بشكل صارخ عن واقع مرير عايشه المجتمع المصري .. مثل « الدكتاتورية » .. « الاستبداد » .. « الأمراء الحينة » .. ولكنك أجملت هذا في رواية السكرية على لسان كامل عبد الجواد حين قال .. « تلك السلسلة المشعومة من الطغاة التي تمتد إلى ما قبل التاريخ ، كل ابن كلب فرته قوته يزعم لنا أنه الوصي المختار وأن الشعب قاصر .. فكيف ترى هذا الرأي ؟

■ هذا السؤال سوف يجرنا إلى ما قبل التاريخ ! فالاستبداد مرض متوطن بدأ في مصر منذ عهد سحيق وكان في بدايته تقديماً . كانت توجد في مصر جماعات تتحارب على المياه ، فلما جاء فرعون .. وحدها .. وأصبح هو موزع هذه المياه ونصب نفسه إلهاً فكان الولاء له ليس ولأه السيد ، ولكنه ولأه الإله ، فأصبح العمل نوعاً من العبادة ، ولذلك أمكن بناء الهرم . لأن العمل صار عبادة وكان هذا نظاماً يمكن من إنشاء حضارة ، ولم يكن من الممكن في ذلك الوقت لأي فرد أن يفكر فيها ففكر فيه الآن من ديمقراطية أو اشتراكية أو غيره .

بعد هذا العصر جاء إلى مصر حكام أجانب ، وكان لحيثهم أن انطوى المصريون على أنفسهم في القرى ، وأصبحوا واهبين عن كل ما يفعل هؤلاء الأجانب نظير الغذاء والماء ، وقد ظلوا بعيداً عن مسرح الأحداث طويلاً ، ولم يسمع لهم نصيب فيه إلى أن أتى محمد علي - فرأى أن اضطر - أن يسلمهم إلى المسرح .. ومن هنا أصبحت لهم مشاركة إيجابية وفي نفس الوقت تكون لديهم الاستعداد للاستجابة لأي فلسفة تنظم هذه المشاركة ولذلك كنا نأول دولة في الشرق لديها مجلس ناهي . وكان ذلك في عهد الخديوي اسماعيل .

لكن طريقتنا لم يكن مهيأ .. لكننا نحس عطفة وتراجع عطفات ، أمام الاحتلال والاستعمار والحروب . بيد أن هناك شيئاً هاماً أصبح موجوداً بشكل واضح مع أقدم المستعبدين في تاريخنا الحديث وهو أن المستبد وهو يمارس استبداده فيه على الشعب ، مخالفت منه ، على الرغم من أنه لا يظهر ذلك مطلقاً ، ولكنه بدأ يغلف استبداده بالمشاورات التي ترضى الشعب ، والتي تشعره ( الشعب ) بأن المستبد يعمل في مصلحته وأنه رب العائلة .. إلخ .

هذه الطائفة من المستبدين استأثرت بالعمل كله ، وكان من نتيجة ذلك أن تحول الشعب إلى السلبية في كل شيء ، فأصبح غير مشارك في أي عمل وطني ، وصار كل هم الناظرين أن يطلب من الحكومة مكانته هو غير مطالب بشيء . وهذه هي محتسا الآن . والأمثلة كثيرة وهي في غير من أن نتحدث عنها .. كلاماً

والنصيب واحداً لئال العام . فأصبح كل فرد لا يفكر إلا لنفسه ولمصلحة تاركاً للحكومة والساسة العمل والمسئولية في كل شيء .

■ الميب الثاني في رأيي .. أن القرارات الغوية غير مستقرة فهي تصيب المائة مرة وحين تخطيء مرة تصيب المائة كلها وهذه هي حالنا . خطأ واحداً في القرارات المائة يصفي تسعة وتسعين قراراً صحيحاً ، ثم تبدأ في قرارات جديدة ثم تخطيء في واحد أو اثنين فتصفي الباقي وهكذا دواليك !

ولذلك فإنها الآن إلى الديمقراطية هو التكملة الحقيقية للبعد التاريخي في ثورة يوليو ثورة يوليو في رأي الشخص - ثم تبدأ متكاملة إلا في العهد الأخير ، رغم ما يشهده المفروض ، فعل الرغم من أن الممارسة الديمقراطية زالت بها بعض القصور إلا أنها وجدت والكل متمسك بها . ومن هنا فلا يجب أن نفلت من هذه الأعراض الفارقة لأننا بدأنا الطريق الصحيح .

■ في كثير من مقالاتك وحواراتك الأخيرة تكررت كلمة « الاشتراكية » .. فلماذا تقصد بها خاصة في مرحلتنا الرقعة ؟

● أول كل .. الديمقراطية في نشأتها استغلت منها فائدة حقيقية الطبقة الوسطى المالكة - هذا تطورها - سارت في عطفات : نزاع بين النبلاء والإقطاعيين وبين الملك ، ثم نزاع بين الطبقة الوسطى والنبلاء والملك ، هذا كله اشترك فيه الشعب ولم يزل شيئاً . لكنك لا تستطيع أن تحول الشعب كله إلى ملاك .. لماذا .. لأنه سوف يدخل في السياسة والوعي والفكر .. إلخ ، إنما لا بد من نظام عدالة إجتماعية يرغم من شأن الشعب ويعوضه عن الأملاك - وفي رأيي - ليس هناك سوى طريقين إما الشيوعية التي تلغي الملكية كلها أو إنك تعوض الشعب بالمعاملات وتحسين الأحوال والرواتب التي تمكن من الحياة وتعطيهم حق المشاركة في السياسة والتفافة .. إلخ ويختصر ممارسة إنسانيتهم ، ولذلك فلنا أن نصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .

■ إذا كنا نتحدث عن فترة هامة من فترات تاريخ مصر القومي .. فلنجد دور الفكر والأدب والفن في هذه المساحة الزمنية .. ولنا أي فترة بالتحديد وجد ما نسميه بالعصر الذهبي للثقافة المصرية ؟

● الحقيقة أن أكبر فترة مزدهرة في حياتنا .. فكرياً وثقافياً .. هي الفترة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ م .. لماذا .. لأن قيام الشعب نفسه بثورته فسر كل مواهب الإبداعية .. فتجد الاقتصادي يفكر في الاقتصاد الوطني .. ويجهد لمعلم يشكون المرأة بأخذ بيدها ويدفعها إلى الحياة العامة .. وإيضاً الأدباء والمفكرين بدأ يفتض من نفسة التقليدية ويعد النظر في التراث ويفتح نوافله للغرب . فكانت هناك نهضة حقيقية بعد ثورة ١٩١٩ ، فقد نعمت من الشعب وبلون تشجيع رغم أن الأمية كانت في ذلك الوقت [ ٩٠٪ ] وال [ ١٠٪ ] تجد فيهم اثنين أو ثلاثة في المئة فقط متقنين . لكن رغم ذلك ، ظهر كتاب عملاقة ، وكان كل قول ينادي به صاحبه وهو مؤمن به ولا يهاب شيئاً ، وهذا بخلاف ما حدث في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

■ وما هي أوجه الاختلاف بين المرحلتين ؟ ولم ؟

● نهضة الستينات كانت سياسية في جوهرها ، لأن الدولة دخلت في الميدان وأتخذت القطاع العام الثقافي وشيخته من الناحية الفكرية ، لكنها لم تكن تسمح إلا بفكرها ، ولذلك لم يزدهر الفكر ، كيف يزدهر طلالاً لم يتح لإنسان أن يقول فكراً يخالف فكر الدولة ؟

أما من ناحية الفنون فكانت لها سياسة أخرى من قبل الدولة ، وهي التسامح مع الفنون وكان ذلك لسيبين : الأول أن كثيراً من الفن أزرها بحق وإخلاصاً .. لأنها كانت ثورة تقدمية وفي صالح الشعب . أما الطرف الآخر الذي انتقدنا .. فقد انتقدنا من موقع الانتباه لما يمتنع أنه انتقد سلبياً ، ولم يكن يهاجمها في ذاتها أو يدعو إلى العودة للملكية أو الانقطاع .. ومن هنا سمحت الثورة للفنانين أن يبدعوا ويتجسروا ، لذلك حدثت نهضة وازدهار للأدب والفن حتى أكثر من امكانياته .

■ كيف ؟

● لأن الأدب والفن في هذه الفترة حير من الرأي الآخر المكبوت . فكل طلاب الرأي الآخر في السياسة اتجهوا إلى الفن حتى ولو كانوا ليسوا من المبدعين أو الفنانين !! ولذلك لما جاءت فترة السادات وبدأ يسمح للرأي الآخر بالتصريح .. أصحابه الرأي الآخر تركوا الأدب ! لأنه كان شيئاً ثورياً أو كبرى صبروا عليه . فساد الأدب في عصر السادات إلى حجمه الطبيعي ، فلما انكمش حجمه الطبيعي ظن الناس أن الأدب تأخر كثيراً . لكنه في الحقيقة لم يتأخر إطلاقاً ولكنه رجع إلى حجمه ، ثم جاءت ظروف أخرى جعلته يقل عن حجمه .

■ مثل ماذا ؟

● مثل سوء التربية والتعليم وانتشار التلفزيون والفيديو .. الخ . هذا كله قلل من حجم الأدب الطبيعي .. فتخيل في وقت السبعينات كلها كانت مهتمة بالأدب في الستينات لدرجة أنني اندهشت .. وكنت أسأل نفسي .. ما شأن أولئك بالرواية والمسرح والسينما .. هل من معقول أن البلد تنفقت دفعة واحدة !! لكن أعوذ لما بدأت أن الأسباب كانت سياسية ، فلما ذهب أولئك المدخل على الأدب ذهب أكثر من ستين في المئة أو أكثر من زياته ، وبقي طلاب الثقافة الحقيقين .

أنصف إلى ذلك أن قراء الأدب أيضا كانوا يقرأون لأسباب سياسية .. وأحب أن أعطيك مثالا هل عمل بك - ميرمار .. ففى ذلك الوقت لم تعرف ليلاً ما معروضاً في دار العرض أكثر من ثلاثة أسابيع .. وكان ذلك منتهى النجاح ، لكن حين عرض فيلم ميرمار ، ظل في دار العرض أربعة عشر أسبوعاً ، ولم يكن ذلك له علاقة بالسينما ، لأن الذين دخلوه لم يدخلوا سينما من قبل أو ليسوا من روادها وإنما فقط لأنهم وجدوا فيه الصوت الآخر المكبوت .. لأنه لم



يمرُّ أحد في ذلك الوقت أن يقول ما كان يقوله يوسف وهبي عل المسرح أوفى الفيلم .. للمضى ..

■ في الفترة الأخيرة .. كتبت رواية « يوم قتل الزعيم » .. وعلى الرغم أنها من أهم الروايات التي صورت بدقة الفترة الأخيرة من تاريخنا إلا أن صداها الأديب غير مسموع بماذا تفسر ذلك ؟

● أنا أسألك .. هل في مصر الآن صدى أي مسموع ؟ ..

الأدب ككل أصبح صدى حاضراً فلان « يوم قتل الزعيم » كانت مسلسل تلفزيوني كنت استجد البلد كلها تكلم عنها مثل ما يحدث . لكن الأدب اليوم أصبح كالنفس التشكيل :

■ هل ما ذكرته الآن يفسر أزمة الأجيال الجديدة من الأدباء ؟

● نعم .. فكثير من القراء يسألون .. لماذا لم يصل أحد من الأجيال الجديدة إلى مكانة طه حسين أو العقاد أو المازني ؟ والإجابة في رأيي تتمثل في شيء واحد وهو اختلاف نوعية القارئ .. لا أكثر ولا أقل .. فالأدباء الجدد يبدعون في مناح غير مناسب ، والحقيقة أن هذا يشهد لهم بالفشل أكثر لأنهم رغم هذا فهم مستمرين يبدعون ويتجسرون نتاجاً رائعاً لكن العيب ليس فيهم .. إنهم عمالة مثل جبلتنا والجبل الذي سيقنا . جمال النبطي ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وغيرهم الكثير هم جميعاً عمالة لكن المناخ ليس مهيأ .. والأسف في رأي هو تجديد نظام التعليم كي يخلق الثقافة الحقيقية بالإضافة إلى استخدام التلفزيون في نشر الثقافة الريفية .. فلذا تكافئ الجانبان ( الإعلام والتعليم ) حل نشر الثقافة وتوصيلها إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للثقافة .. فاعتقد أن هذا قليل بإحداث نهضة ثقافية وجديرة في فترة وجيزة .

■ بعد هذا المعطاه الفني والفكري المحصب والمتميز في أدب نجيب محفوظ ، والذي استمر قرابة خمسين عاماً ولا يزال .. هل للفقارة أن تعرف ما لم يكتفه أدبيات الكبر إلى الآن ؟

● أنا لا اعتقد أن شيئاً طابى بالكتابة وتأخرت .. فذلك كتاب رؤيته الخاصة التي يحاول أن يعبر عنها .. وغالباً ما يبلغ كنهه في كتاب أو كتابين ، أما كل ما يقال بعد ذلك فهو توزيع على نحن أساسى .. وأتغن عرفت هذا اللحن من خلال الحوار معي .. أما الجديد فهو من الأجيال الجديدة .. وهذه هي الحقيقة والواقع .. وأحب أن أقول شيئاً هاماً : لو أن حياتنا الثقافية قد مضت في طريقها السليم والصحيح من البداية ، لكان كل أديب عبر عن قدرته وبهيمته ثم مضى ، ليأتي بعده أديب آخر عمل عمله .. وهكذا . لكن الحقيقة أن مسيرتنا الثقافية توقفت في فترات كثيرة ومن هنا حدثت الخلطة ، ونشأ التوزيع قصد التيمات على اللحن الواحد .

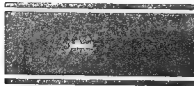
■ في ظل هذا المعهد الجديد من الديمقراطية .. كيف يرى أدبيات الكبر مستقبل الثقافة في مصر ؟

● رغم كبر الصعاب التي تواجهنا الآن ، وهي تراكيبات كثيرة ، أنا متفائل بالثقافة ليست شيئاً خاصاً قائماً بذاته ، ولكنها مظهر من مظاهر حضارتنا كلها . فحين نخرج إن شاء الله من حق الرزاجة سوف يذهب كل شيء في حياتنا بما في ذلك الثقافة .

■ سؤال أخير .. كنت تقول أن تساهل « الفقارة » .. ولم يحدث ؟

● في الحقيقة لم أفكر في ذلك لسبب بسيط وهو : أن الأحاديث معي كثيرة جداً لم أكن أقتنع أن تجري « الفقارة » الحديث الجديد ، وقد جرتي له ..

■ هذه شهادة تكثر بها « الفقارة » ... وكل عام وحضرتك طيب



# العشبة

وصفي صادق

حَبَّرَ لِي حُلُقُ كَالْجَمْرِ ..  
لِي لَبِي كَالْفَوْكَةِ .. كَالصَفْرَةِ .. كَالْقَبْزِ  
يَلْعَنُنِي .. وَيَقِيمُ عَلَيَّ الْحُدُ .  
وَيَلْعَنُنِي ..  
كَيْفَ أَصِيرُ لَهُ الْمَلُولَةَ الْخَافِضَ وَالْعَبْدُ .  
كَيْفَ الْأَحْرَفُ تُدْبِحُ فِي الْمَلْقُومِ .  
وَيَصِيرُ الصَّمْتُ طَعَاماً سَرّاً مَمْنُومِ .  
تَلْعَنُهُ النَّاسُ .. !  
وَيَلْعَنُنِي ..  
كَيْفَ أَكُونُ الْأَعْمَى وَالْأَبْكَمَ وَالْأَعْرُسَ .  
أَمْشِي بَيْنَ النَّاسِ .  
يَتَاكَلُّ وَجْهِي ..  
يَتَسَاكَلُّ تَحْتَ قَنَاعٍ وَقَنَاعِ .  
وَيَلْعَنُنِي ..  
كَيْفَ تَصِيرُ الْحِكْمَةُ لِلْجَهَنَاءِ .  
سِلْهَا عَشِيّاً ..





مكازاً من رولي للمشاولن.

ويعلمنى ..

كيف يعيش الإنسان بدءاً اللذ طويلاً وسعيداً .

كيف يظلل الموت جديداً ميتكراً .. !

ينهر بين شهيق وزفير .

وعلى لحنى يسير .

...

حجر لي حلق كالجزير .

في قلب كالشوك .. كالصخرة .. كالنيد .

يلجئنى .. ويقم على الحيد .

ويعلمنى ..

كيف أصير لهُ الملوكة الحاصح والعهذ .

أقسمت على شرف الكلمة أقسمت .

أقسمت على مولى أقسمت .

ألا ألقطهُ حتى الموت .

لكن هُزلاً يلفظنى الآن .

في دائرة عيونه للناس .

يرجمنى ..

يرجمنى ..

يرجمنى حتى الموت !!

إن الحياة العلمية والثقافية إن لم تكن  
صفحات مبسوطة بين يدي كل جيل ،  
كرر الناس أنفسهم وهم يحسبون أنهم  
مبدعون

## السجل الثقافي

### محمد قنديل البقلى

تصنيفاً اجتماعياً مفيداً يضع به القارىء ، ويتنفع به المؤلف ، ويتنفع به المؤرخ الذى يريد أن يتكلم على تطور العلوم والثقافات .

وقى هذا العصر الذى عاش فيه الخوارزمي حاش مؤلف آخر كانت وفاته قبل ولادة الخوارزمي ينحى من عامين هو ابن التميم أبو الفرج محمد بن إسحاق وكتابه « الفهرست » أو فهرس العلوم من أغنى الكتب في تصنيف العلوم والفنون والتأريخ لهذا التصنيف الذى يشيع رغبة القارىء فى الإطلاع على تطور الحياة العلمية والأدبية والثقافية ، ولم يجزئه ابن التميم فى كتابه هذا ، أهى « الفهرست » البيئية العربية من البيئات المجاورة التى كانت لها ثقافة أو شبه ثقافة البيئية العربية . وكان ثمة بينها وبينها أخذ وعطلة ، وهى البيئات اليونانية والفارسية والمهندية .

ومضى السنين والقرون والمؤلفون فى الشرق لا يتطعنون عن هذا التأليف القى ، وكما من مؤلفين فى هذا جهلوا ولم يعرفوا ، وكما منهم من عرف ولم تعرف كتبه أو ضاعت مع ما ضاع من التراث العربى الزائر ، لما نظن أن الحفلة التى امتدت نحو قرنين من الزمن ولم تنظر فيها بكتاب فى هذه الباب مرت هباء فارغة خالية من هذه التوليف الفنية ، وما نظن أن ظهور السكاكى أبى يعقوب يوسف بن أبى بكر الملقب سنة ست وعشرين وستمائة ( ٦٢٦ هـ ) كان ظهوراً بعد فراغ دأب قرنين من الزمن ، بل أن هذين القرنين

إن الحياة العلمية والثقافية منذ أن استوت لها أسسها وأصبحت صحائف مدونة يتلقى فيها الحاضر من الماضى ، ويتلقى فيها المستقبل من الحاضر ، كان لابد من تدوين منهجى علم بكل زمن بسطاً وشرحاً وتفصيلاً وتعريفاً إذ لا بد لكل مشارك فى تلك الحياة العلمية والثقافية قراءة أو تأليفاً أو تخطيطاً من أن يكون على علم بما كان ، ليعمى من حيث ابتداء من سبق وليتبع بالرائى فيضبط إليه رايأ آخر . فالحياة العلمية والثقافية إن لم تكن صفحات مبسوطة بين يدي كل جيل ، كرر الناس أنفسهم وبنوا فى أمكتهم وهم يحسبون أنهم مبدعون ، وكرروا أنفسهم وهم يحسبون أنهم مبدعون .

وهذا مما لم يقب على من سلف كما لم يقب عن معاصرتنا من شعوب غريبة عرفت ما هذا النوع من التدوين الفهرسى من شأن فى حياتهم العلمية والثقافية فنبهوا كل صغيرة وكبيرة ونسقوا هذا تنسيقاً مفصلاً مبسوطاً كما يفيد منه كل مفيد .

وهذا الذى يجيد الغريون صنعه اليوم من تسويب للعلوم وتنسيق للفنون وتصنيف للثقافات ، سبق الشرق منذ أقدم العصور ، فلقد رأينا الخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف التولى سنة سبع ومائتين وثلاثمائة للهجرة ( ٢٨٧ هـ ) يصنف كتابه « مفاتيح العلوم » فيؤرخ فى كتابه هذا لكل علم ولكل فن ، ويصنف الكتب المؤلفة فى كل علم وفى كل فن



عن ربيتم أمية الدينير الله  
صدا نابة اذ نفتكنا بوند ك  
بيوز صا غاب بامسلة ناس  
الدينير الله فاعدا غوم شاطين  
فاعدا غوم غوم غوم غوم غوم  
شمين مسلم غوم فاعدا غوم غوم  
أخبر شمين إحصاء إمام غوم  
داينة أظافر غوم غوم غوم



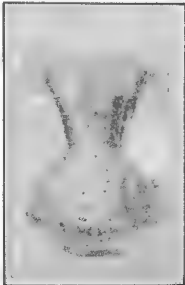
مضيا، منذ أن انتهى هذان العالمان الجليلان ابن التميمي والخورزمي، كان لابد أن يكون فيها تواليف في هذه الباب، فكما نرى من الجهود العربية الشرقية أن تبدأ لم تقطع وأن يطول انقطاعها إلى ما يقرب من قرنين لا سيما وأن هذين القرنين لم يخلوا من تواليف كثيرة في شئ المباحين، ولم يخلوا من حركات علمية وثقافية في شئ فروع المعرفة.

ولعل طاشكيري زاده أحمد بن مصطفى المئوي سنة اثنين وستين وتسعمائة (٩٦٢ هـ) قد التقى أثر من سبقوه لا سيما السكاكي في مفتاح العلوم كما استرغب جهود مؤلفين آخرين كانوا فيها بين أوائل القرن السابع الهجري وأوائل القرن العاشر الهجري أي على مدى قرنين ثلاثة، فبعد أن تكون هذه القرون الثلاثة التي مضت منذ أن أضحى السكاكي تأليفه سنة ست وخمسين وتسعمائة (٩٦٦ هـ) إلى أن ابتدأ طاشكيري زاده تأليفه مع أوائل القرن العاشر الهجري مضت هي الأخرى دون مبدلات في هذا الفن فلقد ضمن طاشكيري زاده في كتابه مفتاح السعادة والكثير من تواليف في هذا الفن حفلت بها هذه القرون الثلاثة.

وبعد طاشكيري زاده يقلل كان حاجي خليفة يكتبه الضخم الذي طالعنا به وهو كشف القرون.

- والقاري لهذه الكتب الستة، أمي :
- فهرست لابن التميمي
- مفتاح العلوم للخورزمي
- مفتاح العلوم للسكاكي
- مفتاح السعادة لطاشكيري زاده
- كشف القرون لحاجي خليفة
- إيضاح الكتون لإسماعيل راجب

يرى فنا سبق به الشرقيون الغرب، فانت حين تطالع كتابا من هذه الكتب الستة لا تراها جاملة عند ذكر المؤلف أو ذكر الكتاب كما نفعل نحن في فهارسنا اليوم التي تطلعتنا بها دور الكتب في البلدان العربية المختلفة، بل نراها تؤرخ الحياة الثقافية في كل فرع وتسلل ذلك التاريخ ماضية في تسلسلها عبر القرون معية كل تأليف ذاكرة ما له وما عليه في عبارات تدل على قراءة واستيعاب وتفهم لمحتويات كل كتاب وأصله ثقافة المعصور بعضها ببعض منذ كانت إلى أن انتهى الأمر إلى عصرهم، فلكر الكتاب وحده أصبح أمرا لا يخفى في المباحين الثقافية التي يبراد أن تكون الفكرة عنها موصولة لتسلي سلسلة التفكير والتأليف فيها إبداع وفيها تحفند.



وفي حلي أن شيئا من هذا كان قد سبق التفكير فيه أيام أن كانت للثقافة في وزارة التربية والتعليم إدارة تسمى إدارة الثقافة وكانت فيها فكرت فيه هذه الإدارة إنشاء شيء يسمى السجل الثقافي وأنشئ لذلك قسم اختص بهذا النوع من العمل، وكان هذا العمل في مبدأ أمره صورة مكررة مما تضمنه دور الكتب من إخراج فهارس تنظم الكتب مرتبة على حروف المجاهد حينا ومترية على أسماء القرون حينا آخر.

ثم هذه الفكرة تطورت إلى الأجيال وإلى المضمون الحق الذي تضمنه كلمة «السجل الثقافي» فإذا الأمر يطلى فيه ما احتلى في هذه الكتب الستة من حصر شامل يكتب كل ما خرجت به الطابع في العام، ثم إلقاء نظرة على كل من يلقيها عالم متخصص بهذا الفن وترجم ما قرأ في نفسه من ذلك بعبارة تفصح عما كان للمؤلفين في هذا الفن من إبداع وما كان لهم من جهود ذلك الميدان ذاكرة ما لها وما عليها رابطا هذا ما ألف في هذه الباب من قبل.

بهذه النظرة وبذلك الكلمات المؤرخة للحركة العلمية والثقافية استحق هذا السجل الثقافي اسمه للمعنون به بعد هذا التطور، ولكن للأسف لم تحض هذه التجربة طويلا بل احتضت وكانت الملة في احتضانها كما أظن هي صحوه المهمة، ولكنها ما أسفروا إذا أحدث لها المدة، وما كان حلي من سبقونا لا يصح أن يصيب علينا. وبعد أن تكون للحركة العلمية والثقافية سلسلة موصولة تفصل السنين بعضها ببعض وتصلنا بماضيتنا ونمجد لصلتنا بقدنا إلا إذا عاد السجل الثقافي للظهور على هذا النمط الذي وضع نواته الأقدمون وحلوا فيه حلوهم الغريون وأنا لصدوره استظنون

664

للكاتب الألماني  
رولف شاورز  
ترجمة: سمير مينا

وأمسكت القطعة الفضية مكددة فيها . شعرت بالخوف ، ورأت الخوف أيضا - للحظة - على طرف فم زوجها ، ثم ضحك وقال هاسا : انها لأجل السوق السنوي للأطفال . كل الأطفال يحصلون على نقود للسوق السنوي .

همس يوهانس : لقد بعث شيئا وحصلت مقابلة على خمسة  
ماركات .

لقد أعد لها في الحقيقة من الشباك .. في آخر ساعة من يوم السبت بدون أي غماسة . ولكن يجب ألا تلاحظ زوجته ذلك . يجب أيضا ألا تلاحظ الشيء الآخر : أنه سوف يتبرع بدمه يوم الاثنين . حددا له يوم الاثنين ... لقد اتفق اتفاقا أكيدا ... سيتبرع بدمه ويحصل على خمسة ماركات . كان بإمكانه الانتظار حتى يوم الاثنين ، لكن السوق السنوي سينتهي هذا السبت ، ويجب أن يحصل الأطفال على نفود ليتقوها في السوق . سيتبرع بدمه يوم الاثنين في مقابل الماركات ... من المؤكد أنه لولا السوق السنوي لما خطر على باله أن يتبرع بدمه .

كانت السيلة « انجيه » من الذكاء بحيث انها لم تسأله  
ما الذى باعه . احسبت بالغرور المحدود الذى يفذه  
التحدى . . . ذلك التحدى الذى يغمر فى بعض الاحيان قدرها

ليس أجزا كبيرا ، هذا الذي يتقاضاه يحصل يعمل في مستشفى .. حتى اذا كان يعول ثلاثة اطفال ، كما ان النقود التي تحصله عبر الشباك لا تصل اليه بطريقة لطيفة ، مثلا كانت تستعمله لو كان بايع بضائع برائة أو أشياء شبيهة . فالتقود تدفع اليه دفعا تصاحبها زفرة . ولعملة بإدارة المستشفى ، كان يعلم قام العلم كيف أنه يجب على الإدارة أن تقتصد .. كيف أنها تستطيع الموارد العامة حتى تستطيع العناية بمرضاها ، كيف أنها ، ويرغم كل الجهد ، المبلول ، لا تستطيع الحصول على المال الكافي لوسائل العلاج الغالية الثمن ، تلك الوسائل التي تفقد - فقط - لكها في النهاية يمكن الاستغناء عنها أصناف أم هذا ، أن مثل هذا المحصل يواجبه كمنافسة أخرى ماضية إلى عينيه ، فهو يهش في الراحة الأدوية ، محاصر بالمخاطف البهضة ، التي تنشر ألى التخلف ألى ، والتي تسرع فوق العمر الطويل بصوت خافت تماما ، كأنها تخشى إبطاء الموت .

تعلمت السيلة (انج) أن تضحك لزوجها عند عودته من مكتبه بالمستشفى الى المنزل ، ليس بصوت عال ولا بكثرة . كما يضحك أى شخص يجد متعة في ضحكها الخاصة . بل بصوت هادئ : ضحكة بالعين أكثر منها بالفم . وهي تحافظ على ضحكتها ، وأحياناً تصيح شعرها ، ونظيفة دائماً في السماء ، بعد انتهاء النهار مع أطفالها المزعجين الأشقياء . تتجمل من نفسها عندما تتزعم من راتبه ، وتؤزره الى الأغراف الجمدة سلفاً والمكتوب على كل منها فوضه الذى يستغرق في النقد .



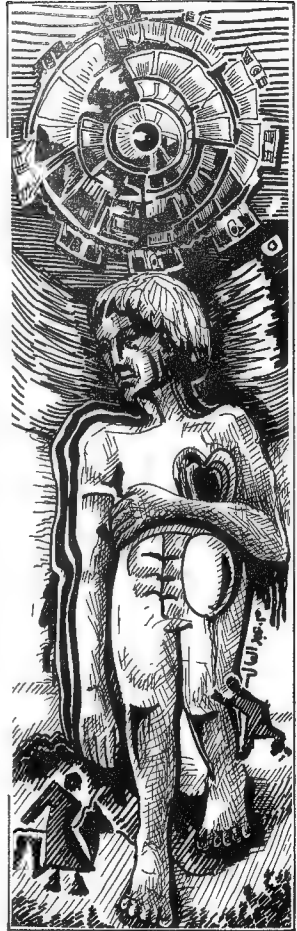
ليضع ساعات ، فكان حسابا جديدا تماما قد فتح ، واذ بها قد اغتنت جدا . . . أثرت ثروة فاحشا . ووقفت هناك مغنضة العينين وقد أمسكت بالقطعة الفضية بيدها متخيلة نفسها وقد أثرت ثروة فاحشا .

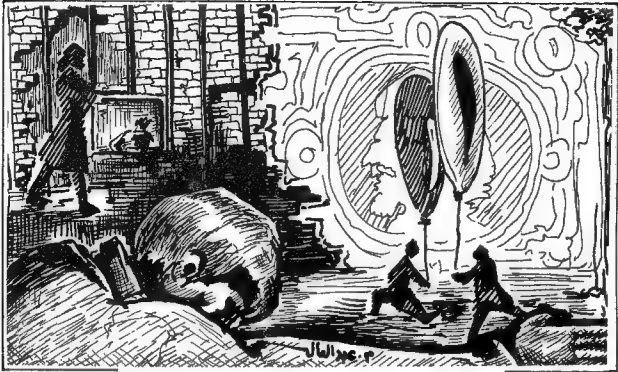
عندما انصرفت من المنزل مع أطفالها كان قد تمدد على الأريكة يمساك الجريدة بيديه . كانت تعرف أنه الآن سعيد وفخور بنفسه ولذا اختبأ وراء الجريدة . كانت تحب « يوهانس » جدا . تحب قلة حيلته . . . تحب رغبته الفردية في المرح ، ولكن أكثر ما تحبه فيه هو قلة حيلته . كانت تحبه مثلما تحب الأم ، ومثلما تحب هي أطفالها الذين يمسذبونها بشقاوتهم . . . تحبه أيضا حتى وهي تنتزع مته راتبه وتوزعه على الأظرف الكبيرة . ولقد دبر « يوهانس » لها الآن مقلبا ماکرا لم تظن إليه بعد .

للأطفال أن يتمنوا ما يشتهوه . . وعليها أن تمنع المتسولين صدقتهم . داروا دورة على حصان الأرجوحة والكروسي المهاز بها ، ثم لمعوا بعض الشهد الصناعي ، ولعبت الأم النيشان : ربيع كل منهم قبعة من القش ذات حافة مرفضة .

وبينا استمر الأطفال في اكتشاف كل ما هو جديد في المكان المملود ، وبينما اتبعثت نغمات حادة من الأرض الآلى ، وبينما قتل الأراجوز إيليس ضربا ، شعرت هي فجأة بالقلق السابق يمتاحها مرة أخرى : ذلك القلق الذي شعرت به عندما أخذت الخمسة ماركات وعندما رأت الخوف على طرف فم « يوهانس » شعرت بالقلق لهذه النقود التي يعثرونها سريما من أجل وضع دورات وتنشيتات ولمعات . . . لم ياكلوا في المنزل سوى شرائع خبز مدهونة بالسمن الصناعي . . . وأصغر أطفالها يموزع هؤلاء ، ولكنها عندما كظمت خوفها الضئيل . ولقد ضمت شفيتها . أحست أن الذي سبب لها القلق ليس التهدير وإنما شى غير محدد لا يكاد يخطر على بال ، شىء يأتيها من كل الدوائر التي يلعب فيها الأطفال ويمرحون ، ولعل زوجها يلعب فيها أيضا ويمرح ، فالأطفال وزوجها لا يدركون معنى النقود التي يجب عليهم أن يدفعوها ، هي فقط التي تترك معنى النقود ، فلم تكن نقودا تلك التي يعيشون منها ، كانت شيئا آخر ، جزء منها يعيشون عليه ، والجزء الآخر يثرونه في الهواء ويدلمونه في الأرجاجيع والخلوى . هزت رأسها رافضة ومرت بيدها فوق صدغها . أخذت تحملق لمدة لحظات في وجه رجل بجوار الأرجوحة ، رجل في ثياب سوداء قليرة مصنوعة من التريكو ، له وجه لفتحته الشمس وعضلات بارزة ، لم تكن تدرى أنها تحمق فيه ، وعندما لاحظت ذلك . خلال حركة من الرجل . حولت رأسها وواصلت السير .

أعطت الأطفال آخر ما لديها من نقود ، وزعتها بعناية وفقا للممر ولحسن الطاعة ، وأعطتهم التمناسيح في كيفية





عبدالخال

— أنا خائفة ؟ ومم أخاف ؟  
وفي سرعة خائفة - وكأنها ضبطت متبسة بعمل مشين -  
أرجعت المارك . أنطلق الطفل جباريا - وضحك تاجر السمك بود . من حيث لا تدرى كرهت تاجر السمك .  
تركته واقفا وتعقب الطفل .

كان الطفل قد فقد المارك - لم يتم لضباطه أخذ يراقب الأم غير ميل وهي تقتش في النجيل المدهوس وتدانحت ثامنا تحت صليل الأرغن : أصابع متفرجة ، وبحت دائم على شكل دوائر . ومن المؤكد أنه كان سيكي لو لم تكن الأم قد نازحته على المارك من قبل ، لذا بدا شامتا بعض الشيء حينما نظرت له الأم . لم تبحث السيدة « اتجه » كثيرا . أدركت أن بحثها حث في بحر . كانت متعب ومنهكة القوى . قالت للطفل مؤنبة :  
— لو كنت تركت المارك لي .

في طريق العودة للمنزل بدا أمام عينها النجيل المدهوس الذي بحث فيه عن المارك - وعن حظها الضائع أيضا - وقد ملء أسماعها صوت الموسيقى الصاعد وصراخ الأطفال .

في الحجرة وجهت لزوجها السباب . فهو في رأيا مبذر ، وقد تعلم الأطفال ميكرًا كيف يلبدون نقودهم بلا أي معنى ، كل ذلك لأجهم ذهبوا للسوق السنوي يمثل هذا المبلغ الكبير .

أما يوهانس - الذي لا يستطيع الإفصاح عن أن عليه تعويض هذه النقود - فقد حاول أن يدافع عن نفسه بكلمات لا يبين منها شيء ، بكل من اللغة وبهجة الحياة . . . الا أنه سريريا ما صمت عندما تحول غضب السيدة « اتجه » الى نحيب لا يدرى سببه .

استخدامها ، ثم أخذت تتحدث مع تاجر السمك الذي تشتري من عنده كل يوم جمعة أرخص شرائح السمك وقد وصلت إلى أنفها رائحة السمك التي كانت تلازمه .

كان الرجل يحدتها حديثا متدفقا وهو يفرك يديه ويتمطى مستندا على قدميه بصورة تظهر جسده الضخم ، وجدت السيدة أنبه نفسها تضحك ، تعطي اجابات في نبرة عالية مرتبكة شبيهة بنبرة صبية ، نبرة دائمة التصاعد وكأنها تصعد مرتفعا بأجر ما أوتيت من قوة . وفي أثناء ضحكها مع الرجل ونفاذ رائحة السمك إلى أنفها ، وأثناء السمع اليه والرد عليه عاد أطفالها وقد غلت أهدبهم : لقد بعشروا النقود . وقضوا بعيدا عن الأم - بخطوة فقط - وقد أغلوا ينظرون حولهم ينشاط وكان الأم لا تهمهم وقد أداروا قبضاتهم الصغيرة النحيلة في جيوبهم .

وناداهم تاجر السمك بصوت مني وأعطى أصغرهم ماركا :

— والآن ادع أخوتك بالفني .

رأت السيدة « اتجه » قطعة النقود في الكف النحيلة التي أمسكت بها في قلق - انفض عليها أحسلس مباغت بالبخل وبسرعة التزعت النقود من يد الطفل .  
— سأحفظك به . مستدخره لقد اتفقت الآن ماله الكفافية .

مرة أخرى وجدت صوتها كأنه لامرأة أخرى ، أحست بالهزل أمام تاجر السمك ، كأنه يستطيع أن يسر أخوار بخلها ، وأحست بالهزل أيضا أمام وجه الطفل الصغير المتالم وقد علاه أحياء هائل . وتساءلت :



## شاعر من اليونان الحديثة

# فَارْنَالِيْسُ شاعر رفض موقف المتفرج

### د. نعيم عطية

وقد بدت قصائده في نظر زملائه من النقاد والشعراء الشبان تمهيداً لفن بالأماس الذي كان قد تمجده توفوه بسبب كثرة مقلديه غير الأصلاء ولكن قصائد فارنالس في شيابه تظل غير ملتزمة بالقضية الاجتماعية ، ولأزال لا يشغل باله إلا التجويد أدواته الشعرية .

وفي عام ١٩١٠ ترجم فارنالس من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة وفي لغة دارجة يسهل على عامة الشعب فهمها . وترجم الباعوسيات « القرابين » لافريديس أو بورويديس كما ألف الفاريه العربي أن ينطقه . وقد أبقت هذه الترجمة في أصعائه ارتباطاً بجلوره القروية المربعة ، كما بعث فيه حماساً وإيماناً بلغة الشعب ، الذي يجب أن ترجعه إليه الأعمال الأدبية ، فهي مئة وله .

وفي عام ١٩٠٣ جهه إلى أثينا يدرس الفلسفة بجامعتها ومنذ عام ١٩٠٤ بدأ ينشر قصائده بمجلة « نوما » بل ونشر في هذا العام أول دواوينه بعنوان « أقراص الشهد » مقدمة للشاعر الكبير ستيفانوس مارترزكيس . وقد كشفت القصائد الثلاثون التي تضمنها هذا الديوان عن الطاقة الحيوية لذلك الشاعر الذي رفض السهل والمألوف ، وسعى إلى دويب وعرة ولكنها بكرم تطاماً الأقدام من قبل .

وفي عام ١٩١٧ كان فارنالس واحداً من الشبان الذين تضامروا لإصدار مجلتهم الطليعية ( ايغيزو ) .

كوستاس فارنالس شاعر وأديب البق ، نشر أعماله المبكرة بالإسكندرية في العشرينيات من هذا القرن ، وقت أن كان بها ويكثر من المراكز الاقتصادية الهامة الأخرى بالبلاد العربية للطلبة على البحر الأبيض جاليات يونانية لها إسهاماتها الثقافية المرموقة .

### ● طالب نجيب

ولد كوستاس فارنالس في بيرغوس ببولغاريا لأسرة يونانية تنتمي أصلاً إلى فارنا ، ومن هله البلدة استمد الشاعر اسمه كوستاس فارنالس ، أي الفارنالي ، ولما كان الشاعر طالباً جدياً تلميحاً على الرغم من فقر أسرته الشديد ، فقد تمكن من مواصلة دراسته اللغوية عن طريق المنح الدراسية المجانية .



وقبل فارنالس حتى عام ١٩١٢ مثل  
صيفيلانوس، ديونيزي الزنعة، بيوري إلى حد  
العبادة الزنعة البانوسية في الأدب بتبنيها  
الساتيري وحسب الغريزي، واتداعها  
الجري، وصل هندي من ذلك الاهتمام  
الأخرى زاده فارنالس من انشغالها بالعلم  
الجمالية والأدبية في العمل للشعري

إلا أنه يبدو أن فارنالس لم يكن يشعر  
بالقناعة بكل هذا، فثمة شيء لازال يعد يتقصه  
ويشغله التوصل إليه. وذلك رغم ظهوره بظهر  
الانتاج بما يكتب والرضا بفتح الحياة على ما هي  
عليه. إلى أن يلتقي في عام ١٩١٨ بالفتكر  
وصاحب الآراء الثورية ديمتريس غلينوس فيتأثر  
بشخصيته تأثيراً عميقاً.

وقد تحمس غلينوس بدوره للشاعر الشاب  
فارنالس، واستطاع أن يحسم له فرصة السفر  
إلى فرنسا للدراسة.

## ● رفض موقف المتفرج

وقد عاد فارنالس من باريس، وقد تغير  
فكره تغيراً جدياً، وبلغ حداً من النضج والتفتح  
بالنفس جعله يقرر ألا ينفك موقف المتفرج  
من العالم، ولا ينظر عشاقاً للجمال فحسب،  
بل يسعى من أجل إيقاظ الشعب من سباته  
وحمله على أن يرقى إلى المستوى الذي يكون  
التي لا يجب أن تظل رفقاً على طائفة قليلة  
بدوره قادراً على تلذوق الجمال وممارسة منع الحياة  
التي لا يجب أن تظل رفقاً على طائفة قليلة  
ومحدودة من الناس، فالجمال والسمادة  
للجميع، والشاعر الذي يؤمن حقاً بأنه  
لا يرضى بأن تظل موضوع رفقاء البشر  
ما هي عليه من تحلف وسوء، بل يقدم على  
التخل عن موقفه السلبي الاستعلاقي إلى إعطية  
مدركة لمحاية الالتزام الاجتماعي، وهذا

ما ينفض عنه الشاعر صراحة في قصيدة  
والحاج، التي كتبها في تلك الحقبة وعلى وجه  
التحديد عام ١٩١٩ وأهداها إلى نيكولا وبوليس  
أستاذة الأول. وفي هذه القصيدة تبدو الفكرة  
الغرومية جلية، وقد كتبت أيضاً بنبرة من  
الخطابية عالية.

وسيتبين قارئ هذه القصيدة أنها عظة من  
المحطات في الطريق الذي سار فيه شعر  
فارنالس. ففي هذه القصيدة نقطة تحول بارزة  
في عطاءه، إذ يعلن فيها الشاعر أنه قد تخل عن  
مرحلة الدهونزية السابقة، ويقطع عهداً على  
نفسه أن يسخر شعره من أجل غاية اجتماعية  
والشراء قوي سياسي، وسوف يضحى عنه  
خلعاً وتاباً لا ديولوجية كافداً بذلك - من  
بعض النواحي - استغلاله وانطلاقه. انتهت  
أيام اليأس والحل والقلب الطليق، فقد أصبح  
وجدان الشاعر مهتماً ومهموماً بقضية. ومن ثم  
في عاد يكتب فارنالس بعد ذلك أيضاً قصائد  
غنائية قصيرة، بل صار يكتب قصائد طوال  
ملحمية الطابع مغموسة في التاريخ القومي  
لبلاده، وكفاح الإنسان للتحرف من العبودية  
والاستغلال. ومن خلال قصائده سيمثل  
ارتباطه الذي لم تنقسم عنه بقضايا الشعب  
والإنسان.

ولنتسحق في هذا المقام إلى قصيدة له بعنوان  
والقائد.

## ● القائد

لست بلذة حظ،

أنا عاقل الحياة الجليدية،

أنا ولد الضرورة،

الابن الناضج للغضب

لم أنزل من السحب.

لست مرسلاً من أحد

هزاء لك.

أيها العبد الغارق في الآلام.

قوى غير منظورة، ملائكة.

زنايق، طيور، ترائيل -

لا شيء من ذلك. أنا مؤازرون

قلوبكم الغاضبة.

أنا مقدمة السفين

تنكسر على الأنواء

والرياح في وجهي هوجاء.

تغيرت في حقل وفي قلبي

على مر الأجيال، يتابع نار

شجنتي يدى

يروق ملتية.

لست واحداً. بل آلاف.

لا يتبعني الأحياء فحسب،

بل والحق يقفون ورائي

في صف مظلم بهم.

في ويباركني آلاف الذين لم يولدوا.

ولم يأتوا إلى الحياة بعد.

الجميع يستنون سيفهم على

ويشعلون النضال

أنا لا أعطي كلمات للمزاء،

بل سكيناً أعطي للجمع

وعندما أفرسها في التراب

تصبح نورا، وفكراً واجها.

اسمع كيف تحمل الرياح

أصوات الآلاف من السفين

وتردد في كلامي

آلام البشر اجمعين.

أواه. كيف تحمل الرياح كلامي

ثم كيف تصرخ به

بعجوا سوداء، وقبوراً سوداء

وأهباراً تجملت فيها الحياة

حيثما مرت قوضت

مثل رياح الشمال ورياح الجنوب

- قوضت كل الممالك الصخرة

القائمة على الزيف والباطل.

وترسي ملكة العمل

وترد إليها الحياة

سلام عليها سلام.

ملكة الصداقة بين البشر.

## ● النور الذي يحرق

وفي هذا الاتجاه أيضاً، نجد فارنالس يعبر  
قلبه في كتابة النثر، فيكتب الرواية والدراسات  
التقنية، ولتتلف الآن أمام هذه المرحلة الثانية  
من مراحل أدب فارنالس، وهي المرحلة التي  
تبدأ كما قلنا من نشر قصيدته «الحاج» عام  
١٩١٠. وقد كان فارنالس لازال في باريس  
عندما بدأ يكتب «النور الذي يحرق» وهو نوع  
من الكتابة جمع بين الشعر والنثر وكتبي بطابع  
العمل المسرحي. وقد نشر هذا العمل لأول مرة  
بالإسكندرية عام ١٩٢٢ بعنوان مستعار  
للمؤلف هو فيوس تانالياس وقد توزعت  
فقرات هذا «النور الذي يحرق» بين خمس  
شخصيات اختارها المؤلف ليليد بأفكاره من:  
خلالها. وهذه الشخصيات هي:  
بروميثياس، والسيس، ويموس، وأنها  
الأرض، وعصفور مفرد.

والجزء الأول من هذا العمل كتب ثراً،  
والجزء الآخر كتاباً شامراً. وبدور العمل في  
جوهره حل عاور فلسفية بين بروميثياس  
ويموس من ناحية والسيد السيس من ناحية  
أخرى.

على أطراف أنظارى مدحت جسدى المنك .  
فتحت زراعى . وصروحت بكل ما تبقى من  
قوى بعد الآلام والأشواق على مر الزمن .  
حدثت فيك هكذا واقفاً على أنظارى ،  
حدثت طويلاً حتى أغرورت عيناي بالدموع  
وقلح منها الشرر .

وأحسنت بجلودى حتى تتزع منى ، وتنسلخ  
عنى ، وتغوص فى أعماق الوجود ، فى أعماق  
الروح النقى .

وما إن صرخت حتى أجبت إلى ما خرجت  
له . حلقى زوجان من الأجنحة ورفعتى أنفاس  
ذاتها إلى ذلك .

وقد تلجج التامل فى ألباس عذيدة ، وإيال  
طويلة ، وتينبت مرتعداً أننى كنت روحاً حراً .

لكن ما أن نزلت إلى الدنيا كى أمضى بشعلة  
السعادة أننى لا ينطقى فيها حتى أحسنت  
بساقي مسمرتين بالأرض . وفى رضى مزيد من  
الأغلال الثقيلة .

بكيت كثيراً ، حتى صاح الذئب من بعيد .  
وعلى غير هدى سمعت صوتاً يعلو قالاً :

« لا تطلب الحرية بوسلات ، بل تؤخذ  
غلاباً . . . تتزع بالسواعد القوية ، بلا عون من  
أحد . يعنى إن لم تكن نابعة منك ، فلن تجتد  
حتى فى أحماقك وروحك أئراً لها . . . كن من  
القاتل الذين يقتنونها . أحملها لتعطها للجمع  
ولتسعد بها معهم ..

أينما خفيت تسحبل مصك الأغلال التى لم  
تكذلك بصا السماوات ، بل بكلك ما إنجوانك  
البشر .

وكلى لحمت وروحك ، وانطوت لتتقذ  
طهرها ، فحيت منها .

كى ترسخ أبقى وجودك للحامل وتمتع .  
لتنمج فى العدد الذى لا حصر له .  
وفى خضم الأمل والألآن أنزل إلى الهاموية  
الضليلة المظلمة ، وستلمس حقيقة الإبداع .

ياد باتباع قانون التاريخ مستيرا ، فليست  
الأقدار ذلك .

لن تتسلق من الضرورات تومولات ،  
أو لمك طية ، أو فكك بلى . . .

تصاعد من الأرض الفجر ، يسرق فى السها  
بقاى .

سمعت ضربات سيوف وفلوس ومناجل ،  
جرت اللماه أنفراً غزيرة ، وللمنية تهب  
عداتها .

فى خضم التيران والدخان رأيت العدالة  
المعلقة هوجاه تطارد الطفلة .

وفى عخطوات مهرولة عجزية . وصيحات  
الوت والملاك سقطت الذئاب فى الهاموية



مجلة الشعر « موسا » وفيها يقول لثقاف  
الترميمين : انكم يقدروا مافسبون الروح بين  
أحسانكم خوفاً عليها كى تصونوا عذرتها  
فإنكم تفتنون تلك الروح وتضيّقون من ألقاها .

وقد ظل فارنايس حتى سنوات عمره المتأخرة  
يبحث وجوده فى الحياة الأدبية اليونان . وقبل  
موته فى سبتمبر سنة ١٩٧٤ نشرت إحدى  
المجلات التى يشرف على تحريرها الشبان الذين  
طلما أحبهم فارنايس وشد من أزهم مجموعة  
من قصائده لم يسبق نشرها ، وكلما كانت تتاح  
لفارنايس حرية النشر كان يسارع إلى كتابة  
عروض نقدية للأعمال الأدبية الجديدة فى أثينا .

وقد خلف لنا فارنايس عطاء أدبياً قد  
لا يكون كبيراً فى حجمه كعطاء معاصره الكريفي  
نيقوس كازندزاكيس ، ولكنه عطاء بالغ النضج  
فى موضوعه . ومن ثم سيقى على مر الأزمان  
خالداً ما دامت الأجيال الصاعدة من الأدباء  
سكتكتف فيه على الدوام جديداً ومفيداً .

## ● أتيت إليك

### يامن لا تعرف القيود

وفى ختام هجالتعله فلتنسجم إلى صوت  
فارنايس يقد إيلنا منشدا قصيدة من قصائده  
بعنوان « الحرية » . .

أتيت إليك ، يامن لا تعرف القيود ، أيا  
البلبل يا أبا الإحلام فى حيلالك ، بالقة المجلة  
بالضباب .

وقد سوت ، أيا الشقيق ، بلقنجا  
الصنوبر وبقلى وملكة النجوم الرحبة وعضة  
شاملة .

وقد أثار هذا العمل الذى جمع بين الشعر  
والشعر ، بين الفلسفة والمسرح ، مناقشات  
عديدة بين النقاد ، وحتى من اختلف من النقاد  
مع المؤلف فيما حبه فى كتابه من آراء أجمعوا على  
أن موهبة فارنايس الشعرية فى هذا الكتاب  
ترقى إلى قمم عالية من الإبداع الفنى ، وذهب  
البعض أيضاً إلى تقييد الكتاب إلى حد القول  
بأنه ولو لم يكتب فارنايس غير هذا العمل لخلل  
تاريخ الأدب اليونانى وأحل مكانه مرموقة فنى .

وقد إنجوى هذا الكتاب على القصيدة  
الكبيرة « أم المسيح » التى تعتبر من أبداع ما كتب  
من شعر يونانى حديث ، وإلى جانب هذه  
القصيدة توجد فى الكتاب أيضاً قصيدة  
« الهادى » وتعتبر ، بفضل ما قصت من آراء  
تقدمية ، من أفضل ماكتبه ريشة شاعر يونانى  
حديث .

وفى عام ١٩٧٧ أصدر فارنايس ملحمة  
جديدة من أربعة أجزاء بعنوان « العيد أحمر »  
وقد استوحى مادتها من ثورة استقلال اليونان  
عام ١٨٢١ ولكن بلا بسرة عطفانية عالية ،  
ولا مدائح حماسية ، بل متابعة للظروف الفنية  
والنصائحية التى خصائصها الشعب المستبعد  
للحصول على حريته .

وبل ديوانه « للمستعبدين أحمر » أصدر  
فارنايس كتابين من الشعر ، أولهما « صموثية  
القصص » وشعب الحصان » وقد نشرت طبعته  
الأولى بالإسكندرية عام ١٩٧٢ ودراسة نقدية  
بعنوان « صولوموس بلا ميتالزيفيا » وقد نشر  
عام ١٩٧٥ وقد تناول فارنايس فى كتابه النقدى  
هذا كل ما كتب عن شاعر القومية اليونانية  
الكبير صولوموس ويتصدى له بالتفصيل  
والتشجيع ، ويخلص إلى إضافة جادة وحقيقية فى  
تقدير عبقري أول شعراء اليونان المحدثين  
الكبار . وقد ساعد فارنايس فى الرد على  
مهاجمى شاعر القومية صولوموس - من ناحية  
وعلى المتحمسين له بلا عتب من ناحية أخرى -  
معرفة الويلدية بالتاريخ القومى لليونان .

ومن كتابات فارنايس الشعرية الأخرى كتابه  
« الصادر عام ١٩٣١ » حقيقة « دار ما حكمة  
سقراط » وقد لقى نجاحاً كبيراً ونشر فى عدة  
طبعات لاحقة . وكتاب « الكركبات بعنوان  
« بشر » أحياء » الصادر عام ١٩٣٩ و « مذكريات  
بييلويس » الصادر عام ١٩٤٧ و « الطغاة »  
وهو واحد من أجربات كتبه الكبيرة .

ولا ينكر حتى أشد معارضيه أن كتاباته الشعرية  
مثل شعره قد انطوت على جواهر أسلوبية فخلت  
على الأخص فى « الصياغة الرسمية المحكمة »  
و « النبط الذى لا يتوقف عن التدقيق » .  
وهو لى كان نقاده يعميرون عليه « الاندفاع  
والعنفية » و « الانصياع لآليات لوجية لا يملك  
مها فكاً » . فإن بإمكان فارنايس أن يرد  
عليهم بما قاله فى قصيدته له منشورة عام ١٩٧٢



# الأخوات

## حسين عيد

١٧

بزغت المدينة عند الأفق مهية ، شاذة . انزلق الأوتويس القديم إليها ببطء مترنحاً ، على الطريق الصحراوي المنحدر . بدأت أشعة الشمس تنعكس على أرضية الطريق ..

يجلس الأخوان ضمن ركاب السيارة . يتجاوزان على مقعد قرب بابها الأمامي .. كبيرهما أسمر الوجه ، ضخم الجسد . والآخر قمحي البشرة نحيل البنيان .. يلتصق الأخ الأصغر - النحيل - بأخيه . يهمس إليه . عما قريب نصل المدينة ..

امتدت نظرات الأخ الأكبر للأمام . استطالت . صبرت أسوار المدينة : هناك تبدأ مهمتنا يلتفت إلى أخيه ، كمن يذكره : مساعدن كما اتفقتا !

١٨

أو ما الحارس لها : أسلكا هذا الممر .. لا تمحدا عنه .. سيوصلكما إلى الديوان العام ..

يتفتح الممر أمامها ، ينساب ، يدبان فيه على عجل .. يتطلع الأخ الأكبر حوله . يكتشف حفاً طويلاً ممتداً كخندق على جانب الممر الأمين . ترتفع حوله أكوام الأثرية والأحجار . تمتد على الجانبين جدار ضخم ، يحجب الرؤيا ، يخفي الممر عن العالم الخارجي بينما ترتفع في السماء الصافية أحد أسراب الحمام ..

يتعرّ الأخ الأكبر بحجر . يكاد يقع . يتماسك . ينشبط بعمود نور مرتفع . يجيل العمود تحت ثقل جسده . يستند أخوه بكلتا يديه . يترك العمود . الذي ينصبب ثانية .. ينظف ملابسه عما علق بها من أتربة .. يعاودان المسير ، يلهتان في حومة القيط .. ومن بعيد يبدو القصر قوياً ، متحدياً ..

ينصب الأكبر لوقع أقدامها على الأرض . ينظر إلى أخيه متدهشاً : يقترب القصر .. لكننا لم نصادف أحداً من عمال الحفر .. أو غيرهم .. على طول الممر ! - لهملم يعملون في مكان آخر .. لننتظر !

١٩

يلحان باب القصر الضخم ، أو الديوان العام كما يطلقون عليه . يصعدان حدداً من السلالم تقود إلى المدخل . تنبعث الأنوار من داخل نوافذ القصر ، رغم ضوء النهار .. يدخلان . تجذب أنظارهما لافتة مضببة إلى اليمين « نرجوكم اتجهوا إلى الاستعلامات أولاً » . ثمة سهم ينظفهم ويضيء يرشد إلى حجرة الاستعلامات . يتوجهان إليها . يتيسم الأكبر ..

« أقرب الفرج ! »

أنوار الحجر مضطربة . بها مكتبان متواجهان . يرتفع رنين تليفون بالخاح .. لكن الحجر خالية . لا أحد هناك . - ما معنى هذا ؟

يحذبه الأخ الأصغر من يده : تمهل .. لا تتفعل .. لنبحث الأمر بهدوء ..

- وستلقاه

- هذا تمحنتنا عتاء الطريق من قريننا البعيدة ..

- وسينصت إلينا ؟



- إلى أين ؟ .. ولماذا تنبعك ؟  
بنفس الصوت الواثق : لا داعي للتقاش .. اتبعان  
بهذه ..

ينظر الأكبر للأصغر ، الذي يوميء مهبطاً . يشاهد الأكبر  
شرطين أمام بائمة حضرات بجوار المقهى . يساومان على  
الشن . يصرخ بأعلى صوته . يستجده بها : الحفونا  
يا خلق .. اتقلونا !

في ذات اللحظة اندفع الأصغر يجري بكل قوته  
متبعاً . بقي هو محتجزاً أمام العملاق ، يصرخ بصيغة .  
اكتشف أن الشرطين من رجال المرور ، وليساً من رجال  
الأمن . نظراً إليه لوهلة . عاداً ثانية لساومة البائمة . لم  
يتحرك أحد من الجالسين على المقهى . لم يزعجهم أحد ..  
يبرز على أسنانه بفضب .. يسمع صوتاً أمراً يدر : دعه  
يذهب !

ينتحي العملاق جانباً : حاضر يا عبده !  
يتطلق الأخ الأكبر غير مصدق . يبرز رأسه شاكراً ناحية عمل  
حلاقة مجاور ، لمن أن صوت هذا الـ « عبده » انبعث من  
داخله .. يمشى مسرعاً . يسرول . يعملق في الطريق  
الطويل ، المتعرج . تتوه نظراته في المفاقر .. « أين  
أخي ؟ .. أين ذهب ؟ »

يجري كالمجنون . يتناديه . يتقبع عنه في كل ركن ..  
« جتنا معا أين اختفى ؟ »  
تطلع إلى وجوه المارة . يقتش . يبحث .. « يجب أن أجده  
أولاً .. حتى تكمل المهمة »  
يتناديه ملتحفاً . يتنادى . وما من غيب ●

- هكذا حكوا لنا عنه .. قالوا « قوي ، رحيم .. يسط  
أبوته الخنونة على كل من حوله .. صفاراً وكباراً .. »

تتد رعدة طويلة بجوار حجرة الاستعلامات . يطل عليها  
عدد من الحجرات . تجاور باب كل منها بالطة ، بارزة  
صغيرة الحجم .. يسرعان إلى الأولى بلهفة .. يجد أن  
عشرات الملفات والأوراق مبعثرة على الكتاب . يرتفع أزيز  
أجهزة التكيف .. ولا أثر لإنسان ..

يرولان إلى الثانية فالثالثة .. يكتشفان نفس الحال ..

يفل الأخ الأكبر : أين ذهب الجميع ؟

- فلننصعد للدور العلوى .. لنعلمهم هناك !

§

يقول الحارس لها : إذا كتبنا لم نجد ..

- ولم تجد أحداً من العاملين بالقصر ..

كانه لم يسمع قول الأخ الأكبر .. يستمر : فهو إذن يقوم  
بجولة تفتيشية على المصالح ..

يتألمها بهذه ، كمن يرى لحامياً . لملعباً غريبان ..  
اهبطا إلى المدينة .. استرخيا قليلاً .. قطعاً عند الغروب  
ستجدها .. فهو يعمل بالمساء أيضاً !

§

تجولاً كثيراً . صارا مجهدين . يتحاملان . يبران على أحد  
المقاهى . يتبادلان نظرة سريعة ، كأنها اتفاق . يميلان ناحية  
المقهى . يترضها فجأة ثلاثة أشخاص ، يتقدمهم عملاق  
ضخم الجثة . يمس بحزم : اتبعان بهذه !

**SECRET**

د. علی شلش

غالب وفرد رومية من بعض الدول . كما دعى إليه قتاد وهاثون من العرب وغير العرب ، فضلا عن بعض الشعراء من أوروبا وآسيا والأمريكتين . وكان التجمع في هذا العام ضخماً في الحقيقة ، إن لم يكن أضخم تجمع شهدته المريد في تاريخه المعاصر .

وعلى مدى ثمانية أيام شهدت بغداد والموصل والبصرة مهرجاناً مصداً من الشعر في جميع أشكاله للأثورة والشترة والسُّرْسلة والحارة . كما شهدت هذه المدن العراقية الثلاث شعراء من مختلف للأدباء والأفاجيال . والصفحات يفتاد في الوقت ذاته حلقة دراسية عن الشعر شارك فيها جميع من المدرسين والباحثين العرب . تعصمت للمهرجان كله قناة إذاعية وأخرى تلفزيونية .

يترجم الناس من مثل هذا التبعيض الضخم أن يقدم أفضل ما وصل إليه الشعر والبحث العربيين. وقد حدث هذا بالطبع، ولكنه لم يمنع من ظهور أدنى ما وصل إليه الشعر والبحث العربيين أيضا. فليس كل من جاء مدعوا إلى هذا المارد الساجفة في الشعر أو إلى البحث النقدي. وليس من السهل في مثل هذه التجمعات الضخمة أن يصقن التجانس ولا تسعى الربيع على نحو كامل.

كان البريئة في تاريخ العرب القدماء سوقاً مشهورة بعد سوق عكاظ التي اشتهرت في الجاهلية. وإذا كانت عكاظ في الحجاز هذ كانت سوق المرد في البصرة بالعراق، أي بعد تأسيس مدينة البصرة في القرن الأول الهجري. وقد تميزت سوق البريئة هذه بأهميتها العلمية المنظم بالعلمة ولاسيما النحو، كما تميزت بكثرة حلقات الشعراء، وتداولت الشعر وبجاءه.

والبريد في اللغة هو موقف الأجل وتحسبها. وهو أيضا ما يجف في الثمر. ولكن هذه المعاني اللغوية لم تشتهر شهرة المعنى الاصطلاحي الذي يشير إلى سوق البصرة ومهرجانها الفوق والشمر.

بهذا المعنى الأخير تجدد المصنف القديم في العراق المعاصر، ابتداء من عام ١٩٧١، حين تقرر عقد كل عامين، ولكنه انقضى، ابتداء من هذا العام، على نحو سنوي، ودعى إليه شراء من جميع البلاد العربية بنشر استفتاء، بالمرح من

ماذا قال شعراء المريد هذا العام إذن؟

من الطبيعي أن مثل هذه الحقائق أن يخلو صوت الخطابة وأن يبتدل إلى قبصلة الشراء كثير جهازه الصوت والتبصير والموسيقى. فقد كان الشعر الذي استمعنا إليه في مرصد هذا العام استناداً إلى معظمه - لسي رواد لثرد القديم الحو إرضاه عواطف الجمهور وزيناته اللغوية الأجنبية والسياسية الكثيرة. وكذلك كان استناداً للتقدم في إصلاحه على الإقناع الطاربي للقصيدة والموضوعات الثورية القليلة؛ مدفوعاً في ذلك - يحكم المكان والزمان - إلى الشعر، وإعلاء شأن المعلقة على العقل. وبهذا كله كان الشاعر المرصدي الماصر ابن أبيه القديم في خطبته، وموسيقاه العالية، وضربه بالقبيلة، وإثباته للمدح والعبادة قائم على قن واحد.

ومن الطبيعي أيضا - وإلحال هذه - أن يكون الشكل الشعري القديم المأثور نجمة المهرجان ، وأن تنال قصائد الشعر التي خرجت في إطاره





ومعظمهم من أساتذة الجامعات العربية - يتقدم بحوث ومدخلات جيدة بشكل عام. وإذا كان حظ الشعر المشارك في المهرجان قد تفاوت بين الجيد والعاثر، وربما الأدنى من المقبول، فقد كان خط البحوث المشاركة أعلى وأكثر نجاسة وجودة. وليس في هذا غرابة على أي حال. فالدراسات النقدية في مثل هذه المجالات يكون لها - عادة - قوام أكثر نجاسة ونفسية، فضلاً عن أنها لا تغفل التجريب، والمحاولة والخطأ، كما هي الحال في الشعر.

خير أن من أهم ما قلناه المرید هذا العام ما لا يرجع إلى الشعر ولا إلى البحث، وإنما يرجع إلى الشعراء والباحثين أنفسهم. فهؤلاء انتقروا في المرید ومنهم من اتقى بزيمه لأول مرة، ومنهم أيضاً من جدد صمته زيمه، وقوّاه، وفي مثل هذا اللقاء تقع كثير للأدب وإنتاجه على السواء، ولا سيما في هذه الفترة التي تقطعت فيها أسباب اللقاء بين الأدباء العرب بسبب الخلافات السياسية وضيقها. وقد أصبح المرید أقرب إلى الرثة التي يمكن أن يتنفس فيها الشاعر العربي هواء الشعور بقيوته وهويته. كما أصبح فرصة لتبادل الرأي والخبرة بين الشعراء والنقاد. وكل هذه أمور يحتاج إليها الشعراء والدارسون في سعيهم نحو تطوير أحاسيسهم وتجديداتها، وهي أمور يتحجبها سوق المرید الماصرة، حيث يسمع العراق بالمرئي والمصري بالبيتي، والرواية بالسوري، وهكذا.

لقد كان المرید السامع - بعد هذا كله - مظاهرة ثقافية عربية، نرجو أن تصبح - على مرّ الأيام - تقليداً وإبداعاً وإلهاماً.

ومع ذلك، كان الشعراء الشباب أكثر إلحاحاً على أشكال الشعر المصطنعة. وبالرغم من احتفالية المهرجان وعطائية الموقف استطاع بعضهم أن يشد انتباه مستمعيه، وأن ينال الكثير من استحسانهم. ومن هؤلاء الشاعر اللبناني شوقي بزي، والشاعران التونسيان المصنف المرحوم يوسف ويوسف وزرقه، والشاعر العراقي فاروق يوسف. إذا كان هذا هو موقف الشعر هذا العام في المرید، فإذا كان موقف البحث في الشعر

لقد حققت سبع جلسات دراسية تناولت موضوعاً عاماً عنوانه «مكانة الشعر في ثقافتنا العربية المعاصرة»، وتحت هذا العنوان الكبير جاءت عناوين أخرى صغيرة مثل: الشعر والثقافة، الشعر والتجديد، للشخصية القومية في الشعر، الشعر والقانون الأثري، الشعر في عصر العلم. وتحت هذه العناوين الفرعية قلم المشتركين -



أحمد سويلم - مصر

أكثر قلماً من استحسان الجمهور وتصفيته. وكان من أهم المقاصد التي حققت هذا القدر الكبير من الشكل القديم والاستحسان الجماهيري قصيدة طويلة بعنوان «أشجار وراه السياج» للشاعر السوري أحمد سليمان الأحمد، وهو شاعر له تجارب عديدة في الشكل الحر، ولكنه يعود في هذه القصيدة إلى مآثور الأجداد، فيز سامحه، ويؤثر فيها ابتداء من مطلع القصيدة القائل:

أصمت لو مَلَكْتُ عيبي منادياً

فأصرت لشعرك حَبْرَ عصرك وأويا

ويده الثقافية الصعبة يهبط الشاعر أحمد سليمان الأحمد، منتقلاً بين قديم التاريخ العربي وحديثه، مفتشاً في سر أزمة العرب الراعثة، وكأنه يعيد إلى الأذهان ذكرى شاعر القبيلة القديم في صكاظ أوفى المرید ذاته. غير أنه لم يكن وحده في هذا المجال فقد شاركه معظم شعراء المهرجان مثل محمد التائي وسعد درويش ونضى سعيد من مصر، وخليل محوري من سوريا، وعبد الحميد الكوش من ليبيا، وإبراهيم الحضراني من اليمن، وعبد الرزاق عبد الواحد من العراق، وعشرات غيرهم. وربما شعر بعض جمهور المرید أن هؤلاء وغيرهم قد حققوا للقصيدة ذات الشكل التقليدي نهضة مفاجئة، وأنهم كسروا شوكة المجددين وأنصار الشعر الحر والشعر للتطور على السواء. ولكن المنتج لإنتاج هؤلاء الشعراء يدرك أن معظمهم له باع طويل في الشعر الحر، وأنهم لم يبتعدوا عن الشعر الحر في هذه المناسبة إلا لأنهم وشبهوا في سباسبهم جمهور الحفلات وقراءة الشعر من فوق المنصات.





على خلق اتجاه عريض يعمل على امتداد الفن والمتغيرات والأسطورة والخلم من دائرة المعرفة والعلم على اعتبار أنها كلها لا تعدو أن تكون مجرد تبييرات ذاتية من بعض المشاعر والانفعالات .

ويتعرض المؤلف لأراء وأفكار العديد من المفكرين والفلاسفة والشعراء في تلك التحولات التي تجلت آثارها طوال القرن التاسع عشر ، والتي كانت نتيجة طبيعية لملاحظاتهم على انفضاء عصر ودياة عصر جديد ، وكأنما على حد قول د. الأوسى « قد زال لمعان تلك التعميمات البراقة التي انتشرت في القرن الثامن عشرة ، ودامت تصورات الخوايل حول إمكان إقامة الجنة على الأرض ، ومع زوال الرؤية الساحرة أمام أنواء الواقع اليومي الجديد روى ووردجودت ، فجر عام ١٨٧٩ م رثاه ينم عن حنين وأسى يهلك الأبيات التي أوردها الكاتب ... »

حيث سلبت أساليب المعاداة والشرع والقانون المزية البالية الكاذبة جاذبية بلاد تلفها الرومانس وكأنه بهذا يرثى عصراً لصالح عصر جديد ، هو عصر الأفكار والشرائع الرسمية الجديدة ، التي بدأت مع الثورة الفرنسية . كذلك كان موقف شاعر مثل « ماثيو رينزور » ، رأى ليد من الأدب القديمة توغل العلوم الحديثة الدخيلة ، وهو أحد رجالات التعليم الذين رأوا أن الأدب الكلاسيكية هي النسوة الأساسية للتعليم التقليدى .

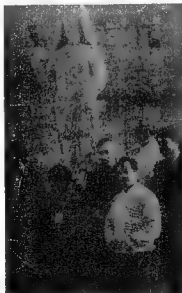
## هل هناك فرق بين العمل الفنى والمهنى ؟

يتعرض الباحث في الجزء الثامن للملاقة بين العمل الفنى والعلمى على اعتبار أن ثمة فروقا تفضيها طبيعتها . ففى كليهما عناصر التخطيط والتفكير والقصيدة ، بالإضافة إلى عناصر التنسيق والتنظيم من جهة الفنان ، مما يجعل الفرق لا يتحدد كثيراً من الخبرة العملية إلا بالدرجة القليلة — على حد قول الباحث — كما أنه لا يرى الفن إلهاً فوقياً جاهزاً لا دخل للفنان فيه ، فيتعرض الباحث لأراء « مالرو » الذى يعتبر الفن مغالباً مطلقاً للعلم ، لأنه لا يرى أن لنن يبتقى أن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم ، ويقول أن ما يجذبنا إلى العمل الفنى ليس كونه مصوراً للواقع أو مبرعاً عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذى يستطيع أن يتزحنا من الواقع .

كما يتعرض الكاتب في بحثه لأراء أفلاطون ، وسابتر وكاسى ، وهينجر ، وكاسبر ، وتولستوى ، وذكرا إبراهيم ، وفؤاد زكريا الذى يلخص الكاتب أراءه في الفروق بين العلم والفن :

- ١ - العلم معرفة تراكمية ، بينما يمكن تلوق الفن القديم والمعاصر في نفس الوقت .
- ٢ - نسبة الحقيقة العلمية .
- ٣ - تجريبية الحقيقة العلمية .
- ٤ - الشمولية واليقين ، فالمعرفة العملية في زمن معين شاملة . أما الفن فموضوعه يكون فردى .
- ٥ - الدقة والتجريد في العلم .
- ٦ - المعرفة العلمية معرفة عقلية منطقية تجريبية ، بينما المعرفة الفنية تكون عيناً مباشرة وحسماً .

ويؤكد د. الأوسى في المحور الثالث من بحثه على الرأى القائل بأن نشأة الفن كانت نشأة

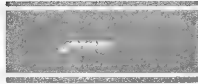


اجتماعية ، وتتعلق بالعمل الجمعى ، وكذلك نشأ الإبداع على ارتباط دائم بالعمل الجمعى ، والدليل على ذلك انتشار أغاني العمل في كافة مراحل الحضارة وفى أنحاء العالم ، فيها هذا الجهات التي ارتفع فيها طين الماكينات . وتلك الأغاني تنتشر كثيراً في حلقنا العربى ، وهى الأغاني التي تتكون من فقرات ثابتة ، وأخرى متغيرة يرددنها العمال أثناء عملهم الشاق والمتواصل .

ويرى الباحث في البداية أن عمل الفنان في هذا العصر الذى تعيشه مشحونة كبيرة وأبدية ولابد من حلها ، ويرى أنه لا بد أن يتصرف الفنان وفق المعايير التالية :

- ١ - ألا يتخذ من نفسه موضوعاً لاستلغاته ، ويجب ألا يفترض أنه أصنف الكائنات في زمن يتشرفه العلم .
- ٢ - أن تكون استلغاته على أساس ما أثبتته العلم .
- ٣ - يجب ألا يكون جاهلاً بما يدور حوله .
- ٤ - ألا يجرى وراء مفاسرات العلم غير المحسوسة ، بحيث يشير لدى الناس الفزع ، ويحث التساؤل حول الاكتشافات العلمية الجديدة .
- ٥ - يجب على الفنان أن يكون له موقف واضح من العنف ، مع إحلال السلام على الأرض .

كما يؤكد الباحث على دور الفنان في العصر الحديث في تطويق قلمه ورشته وأزميله وأوتاره لخلق مجتمع وروابط وأوضاع جديدة تتلاءم مع تطورات العلم الحالية التي مستزداً بشكل مضطرد ، ولا غنى أبداً في وجهها عن دور ذلك الفنان للملم ، الذى لا بد أن يصل إلى لغفه الخاصة في غمابة الانسان في العصر الحديث ، عصر التقدم العلمى غير المحدود .



# جوزيبي فيردي في الأوبرا في مصر



مرت مصر في الأوبرا لأول مرة مع  
ألحان وأنغام الفنان الإيطالي الأشهر جوزيبي  
فيردي

في الأول من نوفمبر من عام ١٨٦٩  
ارتفعت ستار دار الأوبرا الجديدة والتي شيدت  
بمدينة القاهرة بمناسبة إفتتاح قناة السويس  
باسدى روائع الفنان جوزيبي فيردي وهي  
(الأوبرا ريجوليو) وذلك لتعذر تقديم الأوبرا  
عابده التي كتبها فيردي خصيصاً لهذه المناسبة  
الكبيرة إذ لم يستطع فيردي أن يقدم عابده في  
الوقت المناسب لأسباب عديدة من أهمها أن  
تدقيقه فحس الحقائق التاريخية مثل دور  
الحبيشة في العالم القديم وصلتها بمصر ومحاولته  
دراسة الطقوس الدينية المصرية القديمة حتى  
لا يقدم صورة تختلف كثيراً عن واقع الطقوس  
الدينية المتبعة في عابده ليزيس وكان لهذا  
التدقيق الكبير سبباً في تأخير كتابة النصوص  
الشعرية لهذا بالإضافة إلى عدم التمكن من  
الحصول على الملابس والمناظر التي صنعت  
خصيصاً للأوبرا عابده بمدينة باريس نظراً  
للحصار الذي ضربته القوات البروسية على  
العاصمة الفرنسية في ذلك الوقت .

وقصة فيردي والأوبرا عابده بدأت في عام  
١٨٦٩ إذ تلقى فيردي عرضاً من القاهرة لتقديم  
أوبرا تقدم بمناسبة الإحتفال بإفتتاح قناة  
السويس وأكسّر فيردي في أول الأمر من قبول  
هذا العرض ولكن المنسوب الذي كان يفاوض  
فيردي نيابة عن السلطات المصرية الإنصاف به



وطلب منه الا يبدى رأيه سواء بالرفض أو القبول إلا بعد قراءة القصة وأرسل كاسي دى لوكزل مندوب السلطات المصرية إلى فيردى ملخصا للقصة وسعى يزيد من حساس فيردى ليعبر هذا العمل أنه أن مؤلف القصة هو ( شخصية مصرية سامية ) ولكن لم يخلع فيردى بهذا القول وكتب في إحدى رسائله ما يلي :

لقد كان موضوع القصة جيد جدا لذلك فأنني لم أصدق إطلاقا أن هناك شخصية سامية تستطيع كتابة مثل هذا العمل وتحقيق ظني وثبت أن القصة كانت بقلم أحد علماء الآثار المصرية القديمة ومستوحاة من حداث في التاريخ المصري القيم كشفت عنها الحفريات بمدينة منف وكانت الشروط المروضة على الفنان فيردى مفرقة جدا ولول الموسيقار الكبير أن يلحن الأوبرا عابده نظير مائة وخمسين ألفا من الفرانكات وأن يكون له حق إستغلال الأوبرا عابدة في جميع أنحاء العالم فيما عدا مصر .

وهكذا أصبحت عابدة هي الأوبرا الوحيدة التي يمتلك مصر حق تقديمها وتحتفل القول بأن مصر عرفت فن الأوبرا مع الفنان وأعلام فيردى .

وعنلال ديسمبر من عام ١٩٨٦ شهدت مدينة القاهرة موسيأ أوبراليا حفلاً لاصليين من أعلام فيردى ها :

الأوبرا لا ترايانيا والتي ترجع إلى المصامص من مارس من عام ١٩٥٣ والأوبرا عابده التي ترجع إلى الرابع والعشرين من ديسمبر من عام ١٩٧١

ولقد تم هذا المزمع بفرز المصامص المصرية الشابة وللمرة الأولى يستد دور البطولة في الأوبرا لا ترايانيا إلى الفنانة الصاعدة إيمان مصطفي التي أدت هذا الدور بنجاح كما شارك في تقديم الأوبرا لا ترايانيا من الفنانين الشباب كل من رضا الوكيل ونادو عباس إلى جوار أساتذة فن الأوبرا في مصر رتبة الحفنى ونبيلة عربان وربيعا يوسف وحسن كاسي وصبحى بنير وجابر البشايي ومحمود حسن وكلود رطل ويوسف صباغ . وتزوي قصة (لا ترايانيا) فترة من حياة فاطمة باريسية تدعى الفونسين بليسيسو التي اشتهرت في الأوساط الباريسية حول عام ١٨٤٠



الأديبه والشعرية كما لم يعرف عنها قط انها تسميت في ( غراب ) من يتصل بها من الأثرياء كما هو شائع ومعروف عن أسلوب الغانيات .

كما أن شخصية الفريد وجيرومون تمبر في الواقع من شخصية المؤلف الكسندر دوماس الابن الذي حرف الأحداث لتتنسج والقصة الجديده التي ابتدعها وان كان يمكن القول بأن مشهد اللقاء فيوليتا والفريد في الفصل الأول حقيق وينطبق على ظروف اللقاء البطلة والبطل ولكن يتبدل طفيف في الحقيقه أن البطلة شحرت بالنصب وانسجبت إلى عهدها وتبهما البطل ولكن في الأوبرا وسعى تشهد الجماهير الأحداث كاملة فلقد جعل درماس الضيوف هم الذين يخادرون الحجرة وعمل كل حال فإنه يمكن القول بأن أحداث الأوبرا تتنصج مع الخطوط العربية لقصة غرام الكسندر دوماس الابن والغالية الفونسين بليسيس حتى الفصل الثامن مع بعض التعديلات الطفيفه أما بقية الأوبرا فتتضمن القليل من الحقيقه والكثير من الخيال وزاد من بعد الأوبرا عن القصة الحقيقه ما ادخله ياني ليجعل النص الشمرى صالحا للتقديم كمسرحية غنائية .

ويعد تمثيل أوركستروال رائع يعتمد بصفة رئيسية على بعض الحان الأوبرا يرتفع الستار عن الفصل الأول وتلدو أحداثه في حجرة الصالون يمثل فيوليتا فاليري ويستغرق هذا المشهد مدة ٣٢ دقيقه .

خلال حفل تقديمه الغالية الباريسية فيوليتا فاليري يمتزجا يزورها الشباب الفريد وجيرومون رفقة صديقته التيكونت دى لثوريير ويتعرف الفريدو إلى الغالية وتطور العلاقة بهرمة لتصبح قصة غرام جامع ولكن فيوليتا عندما تخاف إلى نفسها تتسنى أن تبرا من مرضها الخطير الذي تعاني منه ولعل في الحب يكون الدواء وينتهي الفصل الأول بتصميم فيوليتا على أن تعيش ما بقا لها من العمر وهي حرة طليقة مستعصمة بجامع الحياة .

أما في الفصل الثاني وكان أصلا المشهد الأول من الفصل الثاني عندما كانت تقدم الأوبرا من ثلاث فصول فقط فتدور أحداثه يمتزل في الريف بقواصلي باريس ويستغرق هذا الفصل ٣٣ دقيقه بعد فترة من أحداث الفصل الأول تعيش فيوليتا فاليري والفريدو معا يمتزل رفيق بعيدا عن كل المحارف

وقصة لا ترايانيا قصة يجمع بين الحقيقه والخيال إذ لم يقع الكسندر دوماس الابن وهو القصاص البارح أن يقتصر في قصته حل الأحداث كما عاشها مع الفونسين بليسيس وهذه الأحداث - كما وقعت - افضل من الحقيقه من الناحية الدراميه فشخصية الفونسين بليسيس أو كما قدمها فيردى في الأوبرا تحت اسم ( فيوليتا فاليري ) تختلف كثيرا عن الشخصية الحقيقه لهذه الثانيه والتي كانت معروفة بظافتها الكبيرة وعندما توفيت كان بين تركتها مكتبة كبيرة تحوى العديد من المؤلفات

والأصدقاء ولكن يصكر صفو الفريدو ما حله من وصيفة زوجته فيوليتا من أن سيدتها تعاني من أزمة مالية وأنها ببسبيل بيع أساس مترا في باريس ويصمم الفريدو على السفر هو الآخر إلى باريس للحصول على بعض المال وفي هذه الأثناء يصل والد الفريدو جيروم جيروم ويتلقى فيوليتا ويقعها باليد من ابنة حرصا على مصالح أسرته وتستجيب فيوليتا لتدابير جيروم وتغيره بأنها مستعدة عن ابنه وبعد إنصراف جيروم الأب يصل الفريدو وتغيره فيوليتا بأنها مستعدة إلى باريس محاولة الحصول على موافقة والده على زواجها وبعد سفرها يصل إلى الفريدو خطاب الزواج ويظن الفريدو أنها قد عادت مرة أخرى إلى حياة الليل واللهو والمرح بمدينة باريس وفي الفصل الثالث تدور الأحداث في حفل رقص تنكري يحول فلورا ويستغرق هذا - الفصل مدة ٢٢ دقيقة وكان أصلا المشهد الثاني من الفصل الثاني .



وبسبيل هذا الفصل يتواءم الفريدو إلى حفل الرقص التنكري وهم في أزياء منوعة فالبعض يرتدي ملابس العجبر والبعض الآخر في ثياب مصارحي الطيران الأسبان ويقدم الجميع مشاهد راقصة في غاية الروعة والجمل وهنا يلتقي الفريدو في مكان الحفل ويعلم أنها الفصاله من فيوليتا ويشاركه في المقامرة يربح ويقول " سيدى كى الحب تبسبب فى الحب " وبعد ذلك تدخل فيوليتا مع صديقها البارون دولوف ويتحدثه الفريدو ويذهبه للمبارزة ولكن دعوة الجميع للمساءة تغد الموقت من التردى أكثر من ذلك وتفرغ فيوليتا بالفريدو وتطلب منه مقاديرة الحفل خوفا عليه ولكنه يسفر منها ويأخذ تحت قدمها الفتور التي كتبها في المقامرة قائلا ( ليكني ) ثم حياتنا معا ) وتغير فيوليتا مشعيا عليها ويطلب الجميع من الفريدو الانصراف ويدخل والده إلى المجرة ويصفه وعندما تفريق فيوليتا تنشد لحنا مؤثرا تغير فيه الفريدو بأنها إنما أصبحت منه لمصلحته ولحبا له وضخ الفصل وقد تأكد الفريدو بأنه قد فقد فيوليتا إلى الأبد وفي نفس الوقت يذهبه البارون دوفول إلى المبارزة .

وتصل بذلك إلى الفصل الرابع والأخير وكان فيه النص الأصلي للأوبرا يقدم على أنه الفصل الثالث والأخير وتدور أحداثه في عداد فيوليتا ويستغرق ٣٠ دقيقة ويستعمل الفصل بتمهيد أوركسترا رافع يهزم عن النهاية الخروية

الحقنى تدور عابده وكان نجاحها في هذا الدور كبيرا كما قامت ببطولة الأوبرا عابده في العرض الأول السيدة أميرة كامل التي تعتبر من أبرز الفنانات في أداء هذا الدور ولقد شاركت في الأداء كل من فيوليتا مقار وعواطف الشراوى وحسن كامل وجابر البلتاجي وكلود وظل ويوسف صباغ ، ومن العناصر الشابة رضا الزكيول ولؤمان مصطفى وعبدالله محمد الذى عمل أيضا كمساعد للمخرج وكان مستوى الأداء بصفة عامة جيد جداً ويمكن القول بأن أسلوب المخرج المصرى الدكتور امين فكرى كان له أثره الكبير فيما تحقق من نجاح كذلك الميكور الذى صممه الفنان عبد الموجود محمود فقد تميز بالبساطة والجمل وكان للاليه دوره ولقد صممت الرقصات في الأوبرا لارافانا الدكتوراه ماجده عز وفي عابده الفنان عبد التهم كامل ولقد تميزت رقصات الليالي بالرشاقه والتمشى مع الأحداث ولقد ساهم كورال الأوبرا بقدر وافر من الجهد والعرق وكان الأداء جيدا ولقد أشرف على الكورال وفرقه الأوبرا الفنانة رحيمنا يوسف واسماد الكورال الدومانيات وتولى قيادة الأوركسترا المايسترو يوسف السيسى بما لعهده فيه من دقة الأداء والسيطرة الكاملة على هذا الحشد الكبير من مغنيين وعازفين كما تولى قيادة الأوركسترا في العرض الأخير للأوبرا لارافانا الفنان الشاب المايسترو مصطفى ناجى وحقق في هذا العرض نجاحا لا يقل عن نجاحه في الحفلات السيمفونية .

واهتم البيت الفني للموسيقى والأوبرا موسمها بالتأجيل بفرصتين للأوبرا عابده وهى تعتبر من الوجهة الفنية عرض مسرحى متكامل يشتمل على كل الصفات الاستعراضية وهى تعتبر خطوة كبيرة إلى الأمام في تطور أسلوب فردي وتغرق أحواله السابقة جميعها بما فيها من إستعراضات راقصة فحشا وكان لموضوع الأوبرا المصرى ومحاولة فردي تصوير البيئة المصرية القديمة ما فتح أمامه أفقا جديدة لتطور أسلوبه في الكتابة للأوركسترا حيث يبرز التوازن الكامل بين الأوركسترا والأصوات البشرية ولم يعمد فردي تصوير البيئة المحلية إلى استخدام الإيقاعات الغربية عن الموسيقى الأوربية أو الاقتباس من الألحان الشرقية وإنما إلهم فردي بصفة رئيسية على الإرتزاج الكامل بين الموسيقى والمناظر القروية وقد نجح إلى حد كبير في خلق الجبر المصرى القديم .

تحقق الأوبرا لا رافانا الآن نجاحاً ساسقا في جميع أنحاء العالم ومن الغرب أنها فشلت فشلاً ذريعا في عرضها الأول بمدينة البندقية في السادس من مارس من عام ١٨٥٣ ولقد وصفت فردي هذا العرض قائلا ( كانت زرافانا بالأسس حنلا فاشلا لست أدري السبب هل الحظاً منى أم من المقيتين وفي يومى ١٩ و٢١ ديسمبر قدمت الأوبرا عابده والجديد في هذا الموسم هو أداء السيدة رتيبة

ووالد عاينه وفي نشرة النصر يقدم فرعون  
مصريد ابته للقائد المنتصر ولا يستطيع  
راداميس الرض ويتهى المشهد بأن يطلب  
راداميس من الاله ليق له حب عاينه .

الفصل الثالث : على ضفاف النيل ومدته  
٣٧ دقيقة .

وعلى ضفاف النيل حيث ترجه اميريس  
إلى المبد لتقضى فيه الليلة الأخيرة قبل الزفاف  
وتفاجأ بسباع حديث يدور بين عاينه وأبيا  
ملك الأحباش وهو يحرضها على إنتزاع الأسرار  
الحرية من راداميس وتطلب من راداميس  
الحرب معها وتفاجئ اميريس الجميع وتذكر  
بإشارة الحظر ويقض الجند على راداميس وفقر  
عاينه .

الفصل الرابع والأخير وهو من مشهدين .

المشهد الأول : قاعة بالنصر الملكي ومدته  
٣١ دقيقة وخلال هذا المشهد تبدو اميريس  
حزينة حياة راداميس ولطمها بأن مصيره هو  
الحكم عليه بالموت جزاء خيانتة فلما تحاول أن  
تجمل يمدل عن غرامه بعاينه بأنها في هذه  
الحالة فقط ستدخل لإفناقه ولكن راداميس  
يرفض هذا العرض .

المشهد الثاني : في المبد ومدته  
١١ دقيقة .

وفي هذا المشهد الأخير يقسم المسرح إلى  
طائفتين حيث تدور في الطابق العلوى مراسم  
وطقوس دينية بمناسبة تنفيذ الحكم بإعدام  
راداميس وتحضر اميريس حلة المراسم ملابس  
الحداد أما في الطابق السفلى فلما تجد راداميس  
جسمل التبر الذى سيدفن فيه حيا وتتسلل عاينه  
إلى القبر ويتبادل الحبيبان الحوار لأخر مرة في  
الثنائي الختامى .

( وداعا حياة الحزن واليأس ) ويرتلح  
صوت الكهنة في صلواتهم ويسدل الستار .

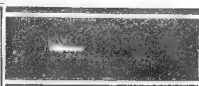
وأرجو ألا يهيننا نجاح هذا الموسم الأوروبى  
القصير والذي قدم خلاله بالقاهرة خمسين  
حفلات ٣ عروض للأوبرا لأفرائقا وعرضين  
للأوبرا عاينه من التفكير جديا في توفير  
الكوادر الفنية اللازمة لتشغيل بدار الأوبرا  
الجديدة والتي ينتظر إفتتاحها بعد ١٦ شهر بأذن  
الله فالأوبرا ليست فقط مجموعة من  
السويست والكرال والأوركسترا السينفونى  
الكبير



حاول بعض النقاد الربط بين أسلوب  
فيردى في الأوبرا عاينه وبين الأساليب التى  
يستخدمها المؤلف الموسيق الألمانى ريتشارد  
فاجنر ولكننا نذكر أنه هناك فرق رئيسى بين  
فيردى وفاجنر فالأول يعتمد كل الإعتماد على  
الصوت البشرى أولا ثم يأتى دور الأوركسترا  
وهو في هذه الحالة دور مساعد ولم يكن في يوم  
من الأيام عاملاً أساسياً في أى عمل من أعماله  
فيردى أما فاجنر في مسرحياته الغنائية فيتركز  
أسلوبه بالدرجة الأولى على الأوركسترا  
السينفونى والدور الذى يلعبه هذا الأوركسترا  
في التصوير والتعبير هذا بالإضافة إلى أن فيردى  
يحاول دائما أن يجعل الجماهير تشعر بأن  
الشخصيات التى تتحرك على المسرح هي  
شخصيات حقيقية لها حياتها وصلتها بالحياة  
الواقعية بينما يمتد فاجنر في أعماله للمسرح  
الغنائى على إحاطة شخصياته بكثير من  
العنوس الأسطوري وأتينا إذا تبينا أسلوب  
فيردى في أعماله المختلفة لوجدنا أنها كلها تركز  
على الصوت البشرى وأن كل ما حققه فيردى  
من نجاح وما قدمه من مجدييات على مر السنين  
كانت لقط في أسلوب معالجتة للأصوات  
البشرية وكتابة الموسيقى المصاحبة لها والتجديد  
المتكرر في العرض المسرحى .

وعاينة أوبرا من أربعة فصول تقدم في  
سبع مشاهد والمشهد الأول في الفصل الأول  
تدور أحداثه في بيوت القصر الملكى بمدينة منف  
ومدته ٢٨ دقيقة وبعد تمهيد أوركستراى قصير  
جداً .

ترتفع الستار عن البيوت الكبير بالقصر الملكى  
بمدينة منف ويظهر من الأحداث أن القوات  
الحليفة تحاول اجتياز الحدود ويقدم الكهنة  
القرابين للأله ويعلم راداميس كبير الكهنة بأنه  
سيجرى اختيار القائد الذى سيقاى الأحياش  
ويبنى القائد راداميس أن يكون القائد الذى  
يقع عليه الاختيار لأن إلتصاره في المعركة  
سيمكنه من الفوز بالزواج من عاينه جارية  
اميريس ابنة فرعون مصر والى كانت بدورها  
تتمش الضابط الشاب وكحاول جاهدة معرفة  
حقيقة شعوره نحوها ويدخل فرعون وحاشيته  
وعشر رسول مملتا أن الأحياش قد مبروا  
الحدود فعلا ويقرر فرعون مصر اختيار  
راداميس قائدا للجيش وكلمة الأحياش في  
الأوبرا لا تشير إلى سكان الحشة ولكنها تعنى  
سكان البلاد التى ينفصلها عن مصر شلالات  
نهر النيل .



المهرجان القاهري للسينما

على مستوى السينما حقاً؟  
على مستوى الارتقاء

عصرنا

● في تمام الساعة السادسة والنصف من مساء الاثنين ١٢-١٩٨٦ م ، أعلن «سعد الدين وهبة» بصفته رئيساً للمهرجان الفتح المهرجان ، وذلك في الاحتفال الذي أقيم في دار سينما مترو ، وحضره عدد كبير من الفنانين والنقاد والصحفيين ، يتقدمهم «د. عاطف صدقي» رئيس مجلس الوزراء نائباً عن رئيس الجمهورية ، و «د. أحمد هيكمل» وزير الثقافة ، و «اللواء يوسف صبرى أبو طالب» محافظ القاهرة ، ومعهم ضيفة شرف المهرجان وزيرة الثقافة اليونانية الفنانة «ميلينا ميركوري» ومن بين الكلمات التي أُلقيت تميزت كلمتان ، وهما كلمة رئيس الجمهورية التي ألقاها رئيس مجلس الوزراء وبخاصة الفقرة التي حيا فيها رئيس الجمهورية الولد السوري ، مرحباً بهم على أرض مصر العربية ، وموضحاً متابعتة لمهرجان دمشق المسرحي العاشر الذي انتهى في نهاية نوفمبر الماضي ، ومدى الاستقبال الذي استقبل به النون المصريون هناك .





من الدخول عوفاً من أن يحدث ما لا يحمد عقباه ، بعد أن امتلأت مقاعد سينما كريم ١ عن آخرها بالحضور ، الذين لم يجدوا موطناً لقدم في المرات الضيقة بين المقاعد ، وفي الوقت الذي لم يستطع فيه عدد غير قليل من ضيوف المهرجان - عرباً وأجانب - دخول دار السينما لمشاهدة حفل الختام ، تربع فوق مقاعد السينما عدد من موظفي وزارة الثقافة الذين اصطحبوا معهم زوجاتهم وأولادهم وذوهم !!

فوجيء الحاضرون في حفل الختام باللميع الداخل - وكان الناقد السينمائي يوسف شريف رزق الله - يعلن أسماء الدول والفنانين المشاركين باللغتين الإنجليزية والفرنسية ، كي يصعدوا لاستلام شهادات تقدير من المهرجان كتبت على ورق البردي .

تجاهل اللامع الداخل التطق والحديث باللغة العربية ، بالرغم من أن المهرجان يسمى مهرجان القاهرة وليس مهرجان لندن أو مهرجان باريس ، وبالرغم من أن البروتوكول يقتضي أن تكون لغة المهرجان الرئيسية هي لغة البلد

لم تجد إدارة المهرجان مكاناً لأقامة حفل الختام في مدينة القاهرة إلا دار سينما كريم ١ ، التي لا يتجاوز عدد مقاعدها مائتين وخمسين مقعداً .

احتشد الناس في شارع عماد الدين وبالرغم من حلمهم الدعوة والبطاقات المخصصة لحضور حفل الختام ، إلا أن الشرطة منعتهم

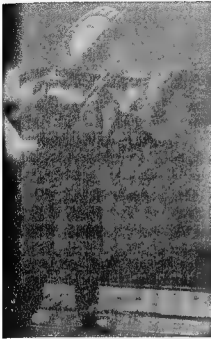
أما كلمة الفنانة ميلينا ميركوري فقد جاءت كخبر تعبير من فنان وهي كلمة خرجت من نطاق المناسبة الضيق إلى نطاق رجب ، فدخلت قلوب الحاضرين ، وبخاصة عندما ربطت بين الحضاريين المرفوعة والأهريقه ، وأكدت أن العلاقات بين شعبينا غبارية في عمق التاريخ ، منذ أجدادنا القدماء .

وكان من السهل على الحاضرين أن يلحقوا غياب عدد كبير من فنان وفنانات مصر الكبار مثل نور الشريف وأحمد زكي وفنانة هبة وسعاد حسني ، في الوقت الذي اعتل فيه حشبة المسرح المطرب مجرم فؤاد !!

ومع هذا مضى حفل الافتتاح دولياً شيء يعكس صفوه ، إلى أن حان وقت عرض فيلم الافتتاح وكان الفيلم اليوناني وصراحة النساء بطولة الفنانة ميلينا ميركوري وإخراج الفنان «جول داسلن» ، فالتفتة غير صالحة للعرض في دار سينما من دور الدرجة الثالثة ، وعليها ينطبق لئلا القائل « أول القصيدة ... » !!

أما حفل الختام فحدث ولا حرج ....





بعض التظر من توثيقه لأدوات الإخراج السينمائي ، ولقد وضع تمكن المسرح من «دريد لحام» في المشاهد التي استخدم بها الحائز وكان الخوار يتم من طرف واحد هو الذي نراه على الشاشة . لكن هذا لا يتصل من قيمة فيلم جاد ، كان تقريره هو تقرير كل مواطن عربي .

## اللون البنفسجي

● وهو واحد من كثير من الأفلام الأمريكية التي عرضت في المهرجان ، أنجزه المخرج المشهور وستيفن سيبالبرج ، صاحب العديد من أفلام الخيال العلمي ، ومنها فيلم «E.T» الذي شاهدناه في القاهرة منذ عامين ، وبه يعود إلى سينما الأفلام التقليدية .

تدور أحداث الفيلم في بداية القرن العشرين ، وهرى حكاية أسرة أمريكية سوداء ، تلحق صنوفاً من الفقر سوء كانت داخلية أم خارجية ، هناك الأب وابنته ، وهناك زوج إحدى الابنتين وصديقه متغيب الملاهي .

الأب رجل شيخ ، لا يعرف شيئاً اسمه الأخلاق ، يعتدي على ابنته الكبرى والمثلة السوداء هوي جولد بروج ، وحينما تلد سفاهاً يأخذ الولد هذا المولود ليبيعه نظير مبلغ ضئيل من المال ، تكتم الابنة سرها أمام قهر الأب لها ، ولا تجد من سبيل أو إنسان تروح له إلا أختها ، ويتكرر عمل الأب مرة ثانية ، لكن المولود هذه المرة طفلة ، يبيها أيضاً ، ويفرغ التخلص من ابنته بعد أن وصل إلى حد السأم ، بأن يزوجها رغماً عنها من رجل أختاره لها هو ، وتتصلب الزوجة الصغيرة في منزل هذا الزوج ، أنساب أخرى من الألم والعذاب ، وتنجز من إنجاب طفل يخفف عنها من وطأة هذا الواقع البشع .

مثل هذا الأفرنج ، وفي أي مكان ، يكون مصدراً لقلق الآخرين ، الذين يرون في بقاءه خطراً عظيماً ينبغي التخلص منه ، وبالفعل يتسحق لهم هذا ، لكن هزمى بكه وبالرغم من قنصه لوظيفته لا يستسلم ، فينزل إلى الشارع ... إلى الناس ، مدوناً كل أنواع الصعوبات والأزمات التي تواجههم في «تقريره» يقرر تسليمه إلى قوى الأمر .

وفي «التقرير» نجد كيف يتحول القضاء من المصلد إلى الظلم ، وكيف أصبح الأدباء معزولين عن واقعهم ، وكيف يتاجر بالفضيلة الفلسطينية .

وفي الوقت الذي يلعب فيه «هزمى بكه» إلى المستولين وكله أمل كي يسلمهم «التقرير» حيث يوجدون في ستاد رياضي يشاهدون مباراة لكرة القدم بين فريق الشرق والغرب «تأمل دلالة أسماء الفريقين» تحدث مشاجرة بين اللاعبين ، يلتقي على أرضها «هزمى بكه» مصرعه تحت أحذيتهم ، بينما تتطاير أوراق «التقرير» في الهواء ، لتنتهي الفيلم .

وهذا المشهد الختامي لك «التقرير» يحس متناقضاً في مفهومه ودلالته مع المشهد الختامي لفيلم «الحندوة» . فبعد الودود بطل «الحندوة» نراه وقد هم بتعطيل الجوازات المسلحة بين القطرين الشقيقتين ، وكان تثبيت الكادري على هذا التحول غير حاجية لتوصيل المعنى المملوء بالأمل ، بينما يأتي موت «هزمى بكه» في نهاية «التقرير» كتحرير من «دريد لحام» إلى تروى الحال التي وصلنا إليها في الوطن العربي .

ولأنه تحليل نبيل ، فإن «دريد لحام» تكفيه هذه الجراحة ، التي وصل من خلالها إلى الناس ،



التي تنظمه ، واستمر هذا التجاهل حتى قاطعه الثامن من الحاضرين بعد عشر دقائق من بداية الحفل .

● ومن بين أفلام المهرجان ، فيز عند قبيل من الأفلام المهروب معه الناس بشكل أو بآخر ، ومن هذه الأفلام نختار :

## التقرير

● وهو الفيلم الثاني بعد فيلمها الأول «الحندوة» الذي يقدمه كل من الشاعر السوري وعبد المظفر والفنان السوري «دريد لحام» .

وإن بعد تجربة مشتركة في المسرح كان من لمرتبنا وضريبة و «ضريبة تشرين» و «كأسك يا وطن» .

استقبل الجمهور العربي في مصر «دريد لحام» استقبالاً عظيماً ، في حفل الافتتاح ، وعند عرض فيلمه في دار سينما مترو ، لم يملك «دريد لحام» إلا البكاء ، وفي عرض آخر وسط طلاب جامعات القاهرة دته إليه أسرة والداسات الحرية قال «دريد لحام» :

هاتان الساعتان من أغلى وأحل ساعات عمرى .

أما وعبد المظفر فلم يحرفه الناس عند عرض الفيلم ، وإن كان استأجر للقضاء الصحفيين المصريين في أول زيارة له للقاهرة .

و «التقرير» تدور أحداثه في بلد عربي ما ، ويحكى حكاية «هزمى بكه» المستشار القانوني في واحد من دواوين الحكومة - أية حكومة عربية - والدارق بين أصابع قضاياء عديدة ، ينصف هذا ويضيق هذا ، والرجل - كسا تشاهد - صاحب ضمير في زمن أصبح الضمير صفة مائلة للتمت والسذاجة والسفه .



## من داخل المهرجان

● القيلمان الصهيونيان «ريح السد» للمخرج التونسي نوري بوزيد و«الصورة الأخيرة» للمخرج الجزائري الأخضر حليفا، لم يشاركا في المهرجان بعد الحملة الناجحة من النقاد والصحفيين المصريين .. ضدّها .

حضر من تونس الناقد السينمائي والطاهر شريعة مؤسس مهرجان قرطاج والقيم في باريس ، ومن الجزائر المخرج وأحد راعديه المشترك بيلمه وطاحون السيد فاسره في المهرجان ، وهو الفيلم الفائز بالجائزة الذهبية للمهرجان قرطاج الأخير ، والتي رفض استلامها ورأى أنه احتجاجاً على فوز الفيلم الصهيوني «ريح السد» بالجائزة الذهبية .

● نتيجة لازدحام جدول المهرجان بـ ١٨٠ فيلماً ، أصبحت التسويات التي تعقد لمساقستها سطحية ، ولم يقبل عليها غير عدد محدود ، بينما انشغل الآخرون بمتابعة الأفلام ، في مهرجانات مماثلة ... للتلوة دور رئيسي وهام ، وتؤكد تكون مكملة للفيلم !!

● جنود الأمن المركزي يجلبهم المدينة ، تولوا عملية دخول وخروج الجمهور إلى قاعات دور السينما ، لهذا متصرون دخول - من غير علم - بعضاً من الضيوف العرب والأجانب !!

● رغبة منها في تسهيل مهمة الصحفيين لتغطية المهرجان ، حددت إدارة المهرجان للصحفيين دخول حفلات تبدأ في الثامنة صباحاً وتنتهي في الرابعة مساء !!

● نظرة واحدة إلى جدول أفلام المهرجان ، يكفي لأن تدرك مدى تحيز إدارة المهرجان للسينما في أوروبا وأمريكا ... فمعظم الحفلات الصبغة خصصت للأفلام العربية والأسبوية بالإضافة إلى أفلام الدول الاشتراكية ، أما

● في حفل الافتتاح ، امتنع الوفد العراقي عن الصعود إلى خشبة المسرح لوجود الوفد السوري عليها !!

● احتجت تركيا رسمياً على إدارة المهرجان ، لعرض الفيلم البرصى واغتصاب الفرويتة ، قالت ملكرة الاحتجاج : أن الفيلم يسيء إلى تركيا ، ولم تراخ إدارة المهرجان العلاقات الطيبة بين البلدين ، وقالت إدارة المهرجان : لقد سبق عرض الفيلم في مهرجانات أخرى ، ولقد عرضناه عرضاً خاصاً .

● الفيلم الأمريكي وحدث في أمريكا مدته ثلاث ساعات ونصف الساعة ، لم يشاهد الاغتصاب الجنسي ، وبسبب حررت الرقابة عشرين لداري سينما كايرو وليدو بعد أن عرضنا الفيلم على الجمهور دون حصولها على موافقة الرقابة التي سمحت لإدارة المهرجان بعرضه في عروض خاصة .

حفلات المساء فكان معظمها من نصيب السينما الأدبية والأمريكية ..

● وزيرة الثقافة التونسية الفتانة وميلينا ميركوري ، حذرت في التلوة التي عقبتها من خطورة الغزو السينمائي الأمريكي .

● بالرغم من عدم ظهورهم في حفل الافتتاح ، إلا أن عدداً من شباب السينما في مصر ، احتلوا مقاعد يونسفيلد والماريوت وانتفخوا كثيراً في سهرات دعوا إليها غربيين من أوروبا ، قال قائل : إنه الكرم الحاشي ، وقال آخر مبخت : «بل محاولة للقود بحد في فيلم أدبي» ...

● حتى كتابة هذه السطور ، لم تعلن إدارة المهرجان عن تاريخ إقامة المهرجان القادم ●

● استمر المهرجان لمدة أسبوعين ، وعرض فيه ما يزيد على المائة فيلم .

● شارك في المهرجان عدد كبير من نجوم وثقافة السينما في الوطن العربي والعالم منهم المخرج السوداني علي مهدي وعبد الله السبوي صلاح دغني ، والمخرج العراقي عبد الحادي الراوي والمخرج الإيطالي سيرجي لوري وإفريقيا الكندية آيس فلورا والتجانب الإيطاليان مارشيلو ماسترياني وجوليانو جيا .

● من أهم الأفلام التي عرضت في المهرجان ، الفيلم البريطاني «مونايزا» إخراج ديل جوردان ، والفيلم الإيطالي «مكرولة» إخراج «سرجي لوري» والفيلم الكندي «التحفة» إخراج «جيل كادول» بالإضافة إلى الأفلام التي تعرضنا لها .

● بلغت تكاليف المهرجان حوالي ٣٠ ألف جنيه ، وحقق المهرجان عائداً بلغ حوالي ٣٧٠ ألف جنيه ، بعيداً عن إيرادات الإعلانات وتسجيل حفلات المهرجان بالفيديو ، وبالرغم من تصريح المسؤولين عن المهرجان أن تحويل المهرجان لمبات من أية جهة أهلية أو حكومية ، إلا أن علم شركة «أمريكان اكسبريس» قد ورف أول أهم المهرجان فوق أعلام الدول المشاركة وم إنزاله ووضعه أمام مدخل فندق «الماريوت» بعد أن استاء الفنانون المشاركون من هذا الوضع ●



طويلًا و ٦٠ فيلماً قصيراً وتسجيلياً) من كل قارات وأقطار العالم إلا فيلماً عربياً واحداً هو «ريح السد» (م. رجاء من رعاة) في كتالوج المهرجان) للمخرج التونسي الشاب نوري بوزيد، الحائز على جائزة مهرجان قرطاج الأخير (١٩٨٦) .. والذي أثار نقاشاً حاداً حول موضوعه .. ولكن أثنى الجميع - الأعداء والأصدقاء - أنه تحفة عتية رائعة .

ولم أجد من بين هذه الأفلام إلا فيلماً أفريقيا واحداً هو فيلم «دروس من الزبالة» من مالم للمخرج الشاب الشيخ عمر سيسكو .. وقد التفتت به في كافيريا مقر الفيلم القومي - مركز قيادة وإدارة للبرجان .. وقال لي أنه كان يريد أن يشترك في مهرجان القاهرة ولكنه لم يجد نسخة جيدة يرسلها إلى المهرجان .. كما قال أنه مشغول الآن بإخراج فيلمه الجديد عن حقوق المرأة ..

U U U

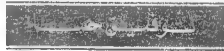
إختارت اللجنة المشرفة على المهرجان وهي معهد الفيلم البريطاني (BFI) أفلاماً من مهرجانات كان وبرلين وفينيسيا وطشقند وفانسيا وقرطاج ومونتريال ودوقلي وناديونيا وغيرها ولهذا أطلق على مهرجان لندن مهرجان للمهرجانات .. ويسود هذا المهرجان بمجموعه من النقاد والمخرجين والفنانين وهي الفن السابع جلياً من الألفة والنوس .. والذنه .. رغم خريف لندن يبرده ومطره وفروب شمس في منتصف الرابطة بعد الظهر .. وأشهر شعوراً حسيماً صادقاً بلون من ألوان الإتياء الحضاري والفني يجعلني أشرك وأنا أشاهد عروضه في قاعات الفيلم القومي (NFT) وفي دور السينما في ليستر سكوير - حي الملاهي المشهور - وفي قاعات العرض في المعهد الفرنسي وفي كوينز الزينيث هول وفي معهد الفنون الحاصرة (ICA) .. وكأني في بيت كبير لا أشعر فيه بالغربة والإختراب .. شعور شفته في زيارتي الأولى (١٩٨٤) وتأكد وتعمق في زيارتي الثانية هذا العام (١٩٨٦) .

وفي ختام المهرجان كانت جائزة معهد الفيلم البريطاني - من طريق لجنة تحكيم من ممثل للمعهد وبعض النقاد المعروفين - من نصيب الفيلم الإنجليزي «الرفاق» للمخرج الإنجليزي بيل دوجلاس .. وكنت أتوقع أن يفوز هذا واستحقاق .. أما جائزة ماري كورتا لأفلام



## مهرجان لندن السينمائي الدولي الثلاثين

# حول عالم السينما في ١٨ يوماً



كل عرض من عروض المهرجان .. وهي مقدمة موسيقية أقرب إلى الموسيقى الشعبية ، وتذكرت وأنا أسمعا موالدنا الشعبية في المدن والأرياف كما ذكرت «صندوق الدنيا» .. الصورة الشعبية أو الفولكلورية للسينما .. والراوى يردد للأطفال الجالسين على الدكة الحشوية .. متحلمين ببيون مبهورة إلى داخل هذا الصندوق السحري .. «اتفرج يا سلام .. شوف هنالك كان» .. لا أدري أين هي الآن هذه السينما المتجولة وكيف ضاعت من دنيانا ومن واقعنا .. أين ؟

U U U

لم أجد بين هذا العدد الهائل من الأفلام الطويلة والقصيرة والتسجيلية (١٥٠) فيلماً

في صباح يوم الخميس الثالث عشر من شهر نوفمبر ١٩٨٦ بدأت عروض مهرجان لندن السينمائي الدولي الثلاثين .. ويبدو هذا المهرجان في عامه الثلاثين وقد بلغ حد النضج والاكتمال .. في صورة رائعة من الانضباط والالتزام في بساطة وألفة وذلك بفضل روح الفريق التي كانت تسود كل العاملين والعاملات على إدارة وإخراج هذا المهرجان في أجمل وأكمل صورة وفي مقدمتهم دريك مالكولم ناقد صحيفة «الجارديان» اللندنية والمدير الفني للمهرجان وكارولين أودمار للمشرفة على الاعلام والعلاقات العامة .

ودريك مالكولم هو مبدع هذه المقدمة الموسيقية والتشكيلية التي كانت تسبق وتقدم

اشترك في عمل الرسوم المتحركة الفنان المعروف الحائز على جائزة أوسكار وهو يورج رينج مع مجموعة من شباب الفنانين ..

واخرج الدعركي الشاب بيتر مادش من مواليد ١٢ مايو ١٩٥٨ .. وبدأ يرسم وهو في الثالثة عشرة .. وفكر وهو طالب بالمدراس العليا أن يقدم شريطاً عن أساطير الشمال .. وانجز في عام ١٩٧٧ بعض هذا الحلم .. ويعتبر الآن من أشهر رسامي الصور المتحركة في الدعرك .. اشترك معه في إخراج هذا الفيلم جيفرى جيمس داراب .

U U U

كان غيلسا الإنتاج والحفام من الأفلام الإنجليزية التي بلغ عددها في مهرجان هذا الصمام خمسين فيلماً روائياً . قدم فيلم الإنتاج « الماربان » اخرج الإنجليزي نيكولاس روج .. عن رواية لوسي أرفين « الماربان » ( ١٩٨٣ ) التي كتب لها السيناريو والحوار آلان سكوت ومن تصوير هارفي هاريسون وأبدع موسيقاها ستانلي مايرز .. وقام بالدرسين الرئيسين أوليفر ريد ( جيرالد كنجسلاند ) واماندا دونو هو ( لوسي أرفين ) .



( الذي اشق من اسمه يوم الخميس في اللغة الإنجليزية .. وبعض أسماء أيام الأسبوع الإنجليزية مشتقة من أسماء هؤلاء الآلهة .. يوم الأربعاء من اسم كبير الآلهة أودين ، ويوم الجمعة من اسم زوجته فريدا .. ) .. نرى إله الرعد .. قوياً .. حكيماً ومتسلطاً .. وترى لوكي - هذا الإله الذي يتميز بالكر والدعاء والبعث - وهو يقدم الخدمات للإله ثور ( THOR ) .. ويجوز هؤلاء الآلهة بمقاماتهم وعيهم عند عفتين من البشر ..

التحريك فقد حصل عليها فيلم « توتر سطحي » للمخرج سيمون ياميل من كلية الفن الملكية . وغير هاتين الجائزتين هناك جوائز تمنحها حلقة النقاد لأحسن خمسة أفلام .

وفي يوم ٢٥ نوفمبر أقام المهرجان حلقة بحث من بعض النقاد الإنجليز بالاشتراك مع الجمهور وكان موضوعها « وظيفة النقد السينائي » .. ودارت المناقشات حول دور التلفزيون وعلاقته بالسينما والنقد السينائي وحول مدى إسهام النقد في إثراء الحياة الثقافية .. وغيرها من الموضوعات .

U U U

ومهرجان لندن هو المهرجان الوحيد - فيما أعلم - الذي يخصص قسمًا خاصاً للأطفال .. ولقد شاهدت مع أطفال لندن وآبائهم وأمهاتهم فيلم « قاعالا » في قاعة سينما معهد الفنون المعاصرة ( ICA ) .. وأفلام الأطفال تقدمها محطة الإذاعة اللندنية « كاييتال » ، ويدخلها الأطفال بأسمار منخفضة - وبعض هذه الأفلام يتبنى لتقصص الخيال العلمي - مثل الفيلم الاسترالي « أحلام عصفور » والفيلم الإنجليزي « المستغنون » والفيلم الياباني « مغامرات العصفور تشارتان » .

أما فيلم « قاعالا » فهو فيلم دعركي من إخراج بيتر مادش وقام المخرج مع هينج كوري بعمل السيناريو .

وقاعالا « هي بيت آله الشمال في السماء .. ويحكى الفيلم في شكل سحر مرح مغامرات هؤلاء الآلهة - ولقد اعتد فاجنر في روايته الموسيقية على هذه الأساطير الشمالية - نرى ثور



وأذكر من بين مشاهد هذا الفيلم مشهدين ..  
المشهد الأول والأبطال مسافرون تحت حراسة  
مشددة في طريقهم لتنفيذ هذا الحكم الظالم ..  
وعلى جانبي الطريق احتشد أهالي القرية من  
الأقارب والزعماء والأصدقاء .. وإذا بالكاميرا  
تركز على ورقة مطوية في يد واحد من هؤلاء  
الأبطال .. وتنتقل الكاميرا إلى حين- حين  
قط - تنظر وكأنها تنتظر .. وبلى البطل الورقة  
على الأرض .. وبعد أن ينتهي المركب بتقدم  
صاحب العين النازقة المنتظرة إلى الورقة  
ويلتقطها .. ويقرأ فيها بعد ذلك على أسدقائه  
ما جاء في الرسالة .. وهي كلمات تنقل  
بمبارات التشجيع والأمل في المستقبل ومواصلة  
الكفاح والنضال وتنتهي الرسالة بهذه الكلمات  
التي يتكرر سماعها في مواقف متعددة من  
الفيلم :

« ستكون .. ستكون .. ستكون أحراراً »

والمشهد الآخر في صحراء تنهد حتى الآن ..  
والشمس تغمر هذه الصحراء بمحاربتها  
القاسية .. والرجال الأبطال يضيرون الأرض  
بقفوسهم .. وهناك حارس يهتف بمحارب كشك  
صغير في هذا الحقل المريش يحمي به من  
حرارة هذا الشمس المسلطة القاسية ..  
والرجال يعملون بلا هدف .. إنهم يقتلون  
أوامر هذا الحارس اللفظ غليظ القلب ، الذي  
لا يرحم .. ويعتو واحد منهم من فرط الأحياء  
والتيب وحرارة الشمس .. وإذا هؤلاء الرجال  
يتقدمون في خطوات ثابتة .. وازدادة واضحة  
نحو الكشك ويضيرون بقفوسهم الكشك  
والحارس .. وتذكرت كلمات جمال الدين  
الأفغاني

من أروع إنجازات هذا الفيلم بجانب الأداء  
والموسيقى وهذا السيناريو بجزاه الجليل .. هو  
التصوير .. إذ قدم لنا صقلية بحرية تشكيلية  
من البحر والشمس والطبيعة .. بدأت حركتها  
الأولى مع بداية الرحلة وانتهت حركتها الأخيرة  
مع نهاية هذه المغامرة المصرية الجريئة .

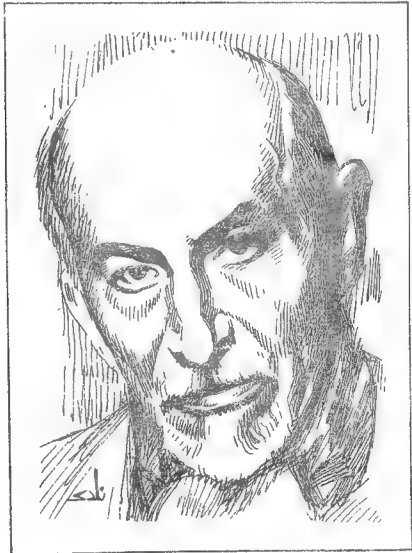
U U U

أما فيلم « الرافق » للمخرج الإنجليزي بيل  
دوجلاس ، والذي حاز جائزة معهد الفيلم  
البريطاني ، فهو أطول الأفلام الإنجليزية  
( ٢٩٠ دقيقة ) ، وهو فيلم ملحمي بكل معاني  
هذه الكلمة . كتب السيناريو والحوار المخرج  
بيل دوجلاس . وتتلو قصة الفيلم حول من  
أصبح يطلق عليهم تاريخياً « شهداء توليادلي » .  
ولما كانت قرية توليادلي قد تغيرت كثيراً منذ عام  
١٨٣٤ - عام وقوع أحداث القصة - فقد  
اعتار المخرج قرية تانيهام لإقامة قريته .. إذ أن  
هذا المكان يمتد أقرب الأسكنة إلى روح وشكل  
القرية القديمة .. ويروي الفيلم قصة ستة من  
فلاحى دورست حكم عليهم بالنفي لمدة سبع  
سنوات في أستراليا .. ويروي الفيلم مواقفهم  
الباسلة ضد القهر والاستغلال ، ويصف ألوان  
المذاب والتعذيب التي تعرضوا لها ، هم وأفراد  
عائلاتهم .. وكيف قاوموا وكيف احتملوا كل  
ألوان الآلام في سبيل حريتهم وكرامتهم  
وحقوقهم .. واشتركت الموسيقى ( هانس ووت  
فيتز وديفيد جراهام ) مع التصوير ( جيل  
تاترسال ) في إغناء اللون الملحمي على مواقف  
ولقطات وزوايا الأحداث والأماكن وفي  
ترجمة أساسيس ومشاعر وانفعالات هؤلاء  
الشهداء الأبطال ..

في ديسمبر ١٩٨٠ بدأت أحداث هذه  
القصة بهذا الإعلان الذي نشرته في المجلة  
الثقافية « تايم آوت » جيرالد كينجسلاند :

« كاتب يبحث عن زوجة لمدة عام في إحدى  
جزر المنطقة الحارة » .. ومن بين الردود التي  
وصلته ( ٥٢ رداً ) اختار لوسي أرتين ( صهرها  
٢٤ سنة ) .. وحاش الزوجان في جزيرة توين  
الصغيرة ، التي تقع في توبس سترين بين  
غينيا الجديدة وأقصى شال أستراليا ، وفي  
مايو ١٩٨١ حتى يونيو ١٩٨٢ .. من  
عام ١٩٨٣ روت أرتين لوسي تجربتها في رواية  
« الغاربان » التي لاقت نجاحاً وإنتشاراً  
سريعين .. وفي العام التالي نشر جيرالد  
كينجسلاند تجربته بعنوان « ساكن الجزيرة » ..  
وتحكي المخرج وكاتب السيناريو من التوفيق بين  
هذين العاملين في فيلم « الغاربان » .. والقصة  
تدور حول امرأة شابة مسئلة متحررة تبحث  
عن النعمة والمغامرة .. ورجل في منتصف العمر  
لا يقل عنها حياً في المغامرة .. يبحث عن  
الشمس والجنس والاستمتاع مع من وقع عليها  
اختياره .. وهو لون من زواج المصلحة ..  
لا يمكن أن يؤدي إلى نهاية سعيدة . وهذه  
المغامرة أقرب إلى مسرحيات الكوميديا  
ديلازى .. أو هي محاولة لتقديم صورة مصيرية  
لرويسون كروزو .. « والويلر ريد في هذا الفيلم  
يذكرنا في مواقف كثيرة بهذا البطل  
الشكسبييري فالتسلاف .. والفيلم ينتهي والرجل  
يقول للمرأة وهما في طريق العودة إلى أحضان  
المدنية بكل ما فيها من ضوضاء وتوتر  
وتلوث : « أرحمني أخطائي .. وعيشي  
سعيدة » .

## ومن أهم التواريخ في حياة لؤي جبرائيل



ولد برانديلو في اليوم الثامن  
والعشرين من يونيو في اجرجنى  
بجزيرة صقلية . كان والده  
استيقانو يعمل جندياً في جيش  
غاريبالدي . ثم أثرى من  
امتلاكه لأحد مناجم الكبريت .  
التحق برانديلو بجامعة روما .

١٨٦٧

درس فقه اللغة في جامعة بون  
بألمانيا . وحصل منها على درجة  
الدكتوراه ببحث عن اللغة العامية  
في اجرجنى .

١٨٨٧

١٨٩٥/٨٨

نشر ديواناً من شعره في باليرمو  
عاصمة الجزيرة .

١٨٨٩

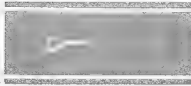


١٨٩١ نشر رسالة الدكتوراه في هال ، كما  
نشر ديوان شعره الثاني في ميلانو .  
١٨٩٣ عاد إلى روما ، واتصل ببعض  
الكتاب الأثريين والمعمرين في  
الأوساط الأدبية . كما تعرف على  
مواطنه العقل الكاتب الروائي  
كايوتا الذي أخذ يساعده . كما  
شجبه على الكتابة فيرجا .  
١٨٩٤ نشر في ميلانو أول مجموعاته  
القصصية تحت عنوان « حبيب  
بلاحب » ، كما تزوج من ماريه  
أنونسيا بورولانو ، ابنة شريك  
والده في التجارة .  
١٨٩٦ نشر ترجمته لـ « قصائد رومانية »  
للشاعر الأناثي جوتيه .  
١٩٠١ رواية « المشرق » نشرها سلسلة  
في « لاهيريونا » وكانت أول رواية  
وضعها عام ١٨٩٣ ، ثم أعاد  
نشرها في كتاب عام ١٩٠٨ .  
١٩٠٢ في هذا العام والأعوام التالية  
أخذت تتراكم مجموعاته من  
القصص القصيرة .  
١٩٠٤ أصبحت أسرته وأسرة زوجته  
بأفلاس مالي تام من جراء إقبال  
منجم الكبريت ، مما تسبب في  
إصابة الزوجية بمرض خطير .  
إسقط برانديلو بسبب الحاجة  
والعز - إلى العمل كمدرس في  
إحدى كليات البناات ب روما .  
١٩٠٨ نشر بحثاً هاماً عن  
« الفكاكة » .  
١٩١١ عرضت مسرحية « ولجب  
الطبيب » لأول مرة . كما نشرت  
روايته « زوجها » .  
١٩١٣ عرضت مسرحية « الليون  
الصقيل » وكذلك مسرحية  
« الزهرة » .  
١٩١٦ عرضت مسرحياته « ليولا »  
و « قبة مجالجل » و « فكر » ،  
باجا كورينو .  
١٩١٧ نشرت مسرحية « ليولا » . كما  
عرضت مسرحيات : « ممتعة  
الأمانة » و « إنها كذلك » إذا  
اعتقدت أنها كذلك »  
و « المرأة » .

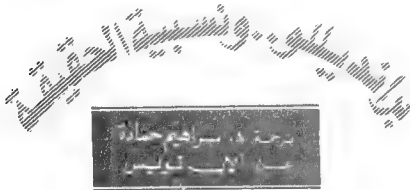
١٩١٨ العرض الأول لمسرحية « كل في  
طريقه » . كما عرضت « لا يمكن  
أن يكون الأمر خطياً » ،  
وقدنت كذلك مسرحية « لمة  
المبارزة » . نشرت مسرحياته في  
أربعة مجلدات تحمل عنوان  
« الأتممة العارية » .  
١٩١٩ نشرت مجموعته القصصية  
« يعيش والحرب » . كما نشرت  
مجموعة أخرى تحت عنوان  
« مهرجان الموتى » . عرضت  
بعض مسرحياته « مثل  
« الإنسان » ، « والرحش » ،  
و « القضية » و « الرخصة » .  
١٩٢٠ عرضت مسرحيات : « كله من  
أجل الأحسن » و « كأول وأحسن  
من الأول » و « السيدة موزيل » ،  
واحد واثنتان » .  
١٩٢١ نشرت مسرحية « دست  
شخصيات تبحث عن مؤلف » .  
١٩٢٢ عرضت مسرحية « دست  
شخصيات تبحث عن مؤلف »  
في لندن ، وفي فيوريك . نشرت  
وسلست مسرحية « هنري  
الرايح » ، كما عرضت مسرحية  
« المظهر » .  
١٩٢٣ مثلت مسرحية « دست

شخصيات » في باريس . كما  
عرضت في باريس أيضاً مسرحية  
« ممتعة الأمانة » في ديسمبر من  
العام التالي ، وحضر برانديلو  
العرض ، وكزت الحكومة رسمياً .  
مثلت مسرحيات : « الرجل ذو  
الزهرة في فله » و « الحياة التي  
منحتك إياها » و « لبيت  
عمود » .

١٩٢٤ نشرت وعرضت مسرحية « كل  
في طريقه » . كما مثلت « هنري  
الرايح » في أمريكا . زار برانديلو  
نيويورك .  
١٩٢٥ نشر برانديلو أعماله في كتاب  
« واحد ، لا أحد ، ومائة  
ألف » ، بعد أن كان قد نشرها  
سلسلة . نشرت وعرضت  
مسرحية « سيد الماخرة » . نشرت  
مسرحية « المرأة » . أسس  
برانديلو فرقة مسرحية « مسرح  
الفن القوي » في روما .  
١٩٢٧ نشرت ومثلت مسرحية « ديانا  
والقاتل » . عرضت مسرحية « إنها  
لكذلك » في نيويورك .  
١٩٢٨ مسرحية « المستعمرة الجديدة »  
نشرت وعرضت .  
١٩٢٩ أصبح برانديلو عضواً في  
الأكاديمية الإيطالية . نشرت  
وعرضت مسرحية « إما واحد ،  
وإما لا أحد » وكذلك مسرحية  
« الجازر » .  
١٩٣٠ نشرت وعرضت مسرحية « الليلة  
ترجل » ، وكذلك مسرحية « كما  
تريدني » .  
١٩٣٣ نشرت وعرضت مسرحية « عندما  
يكون أحد ما ، شخصاً ما » .  
١٩٣٤ نال جائزة نوبل في الآداب .  
١٩٣٥ نشرت وعرضت مسرحية  
« لا يعرف أحد كيف حدث  
هذا » .  
١٩٣٦ مات برانديلو في روما في العاشر  
من ديسمبر .



عن مسرحيتي "إنها كذلك" و"ست شخصيات"



روما - كي تصبح إيطاليا مركز عالم جديد، وجد تصويره على أكمل وجه في فنون التصوير، والنحت، والشعر. أما المسرح فقد أنتج بعض المسرحيات القليلة، ذات القيمة الهائلة.

ولعل أحسن مسرحيات ظهرت في تلك الحقبة، ما وضعه يقول ميكافيلي. واعتبر مسرحياته كغيرها، ولاماندراجولا، هجائين مقلدين، وعادتا طبقة التجار التي كانت تملك في الظهور والتطور وتسلط. أما أبرز العروض للمسرح، فبرع برؤاه إلى التجارب التجريبية الخاصة بالمشعر، وهسيات وكين لايفي، في المسرح، وحينما يميز مقارنته بأعمال جاتني أو مايكل أنجلو. وكان رافع برع في ترجمة في فطرية، وأغفلت روحه تستأب إلى بلدان أوروبا، كانت إيطاليا تزي إلى الصور الوسطى. وقد بقيت طيلة ثلاثة قرون، وهي واقعة بين عالين، ترمي نفسها عن قفوها، ولا تقدر على التمسك، بين الأفكار التي كانت تتوارى وراءها في المسرح القديمة، أقدم في التناهي

روما العظيمة الساقطة ، أُنْصِتْ مَدِينَةُ الْقَالَاتِ ،  
وَأَهْلُهُنَّاسُ الْهَارَى ، وَالذَّاهِيَةُ الْأَخْلَاقِ ، وَكَذَلِكَ  
أُنْصِتْ الْبَشَاءُ . أَمَّا مَرْثُهَا الْمَرْسَى ، هُنْدَ قَتْمِ  
الْمَنْطُورَاتِ الْمَرْحِيَةِ الْحَسِيَةِ ، لِلثَلَاثَةِ الْإِسْجَابِ ،  
لِلْإِكْتَابِ تَعْيِيدِ شَيْءٍ ، فِي سَبِيلِ الْزَوْجِ  
لِلْمُفَارَعَاتِ عَسْكَرِيَّةٍ وَسِيَاسِيَّةٍ . وَهَذَا ، أَمْسَحُ عِنْدَ  
الْأَبْطَارَةِ وَجِلِ الذَّهَابَةِ الْمَاجُورِ . ظَمَ بِكُنِ الشَّاهِرِ  
الْكَبِيرِ سِيَّكَاتَا فَتْسَه ، إِلَّا شَأْنًا يَهْدِي كَلَامَةَ  
الزَّجْجِيَّاتِ الْيُونَانِيَّةِ . الْيُونَانِيَّةُ ، لَا كَأَنَّهَا يَهْدِي كَلَامَةَ  
الْقَوِيَّاتِ مِيَّثَابَاتِ الْبَلَاوُوسِ وَتِرَاسِ مَا هَرَيْنِ ، وَلَكِنْ  
فِي إِعْدَادِ كَرِيمِيَّاتِ الشَّاهِرِ الْيُونَانِيِّ مِيَّانُورِ .

أما المسرح الأندلسي ، فقد كان يتمثل في «اللهاية المرتجلة» أو «الكوميديا حتى لاري» ، والتي كان يقوم فيها ممثلون بمنازلة بأداء كوميديات شعبية لم تكن في حاجة إلى مؤلفين مسرحيين . وكانت تعرض تلك الكوميديات المرتجلة في المقاطعات الإيبالية . ولم يبق الوقت حتى حصر النضبة - أي بعد مرور حوالي ألف عام على سقوط

إذا ما مرّونا النظر بأعمال استرلندج ،  
وتشيخوف ، وبراندشو ، حتى نصل إلى لويجي  
برانديلو ، فإننا نكتشف الخط الكامل لإمكانية  
الشكل والمعنى في المسرح المعاصر .

إن هيركس إيسن ، مع اللين حاربوا إلى  
أبيه ، عصفرا بمجمل السرحيات ذات الكلاله  
الرومنسية ، والصعبه الثابته القارغه ، كي يؤسوا  
مصرح المروية النافذه إلى داخل النفس ، وتكامل  
العلاقات الإنسانية . وسرعان ما انتصرت  
الواقعية ، رغم الهجوم عليها من كل المراكز  
الضداده ، هي أساس اتهامها بتجنيده رؤية  
الإنسان فبا هو تديري ، وصمغها في حرف  
الحسية ، يبيوت الطبيعة الوسطى . فإذا كان  
بذلك هو تأكيد الواقعية ، فلن وانما هو نصيبا .

إن إيطاليا لم تقدم إلا عدداً قليلاً من مؤلفي المسرح التميزين . وكان برانديلو استثناءً لذلك . ومع أن لإيطاليا تاريخاً طويلاً متنوع الإنتاج ، إلا أن المسرح الإيطالي كان يميل إلى أن يكون تابعاً لغيره ، أكثر مما يميل إلى أن يكون إبداعياً . إن

والازدهار ، في كل من أسبانيا ، وفرنسا ، والمجندرا .

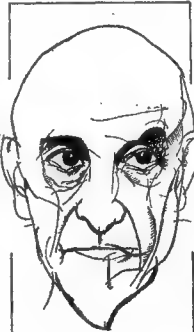
وفي النهاية ، انضمت إيطاليا - تحت حكم غاريبالدي - لتعود إيقاف الكبرياء في قدرها القوي . وعندها ، كان من الطبيعي أن يحاول المسرح - بدوره - التماثل بآثار التطويرات التي مارأت عليه في الدول الصناعية الأكثر تقدماً . وكانت الحركة الواقعية ، قد وصلت أوج ذروتها في باريس ، وبرلين ، في نهاية القرن التاسع عشر . واستطاع الكتاب الإيطاليون أن يمتصوها ، ويطبقوها عليها Versimo - أي الصلح مع الحياة . ومهذب جوسب جياكوزا الطريق يفض أحياه ، مثل مسرحيته «سقوط أوراق الشجر» . وهي دراما غامضة على التبع الإسني . ويدور موضوعها حول رجل أمال ناجح ، يرى حياة أسرته وهي تنفص وتستهمل . فينما تقع زوجه في غرام من مصور ، يروح أولاده - غير مهالين بالتجمل - يتجهون بهم نحو ممارسة الفلبات البوهيمية . ومن ثم تأخذ أماله وضغطه الدقيقه تنهاوي كأوراق الشجر .

ولعل شهرة جياكوزا الأوسع ، ترجع إلى القصص الشعرية التي كتبها لأزيارت بورتشيني . أما جيوفاني فيرجا - وهو بدوره ينسج إلى ما هو عادي ومألوف - فقد حاول أن يتوق على تولستوي واسترنديج من حيث تصوير الواقع الوحشية والعتيقة فوق غشية المسرح . فبق مسرحيته « اللثية » يشق بطلها نبي رأس حياته بالأسى ، لأفيا رادوته من نفسه . أما شهرة فيرجا ، فهي قائمة أساساً على رواياته الصليقة .

ولا شك أن إسن لم يكن غفورا بتلاميذه الإيطاليين .

إن الواقعية فشلت ، لأنها أجنبية على التربة الإيطالية . فالمشكلات النفسية المتخلفة عن التنمية الصناعية ، كانت غريبة بالنسبة لاقتصاد زراعي في الدرجة الأولى . وكانت التقاليد الدينية والاجتماعية تحول دون قبول الحريات الفردية المطلوبة لجميع الطبقة الوسطى . أما عروض المولدوراما العاطفية ، وللممارات المكونة ، فقد حققت شعبية أوسع ، وذلك مثل مسرحية « ما بعد الحب » لكونفيا دا أنونزو ، والتي تلعب كورتيا حول طائر القدره يقتل لبلوة في أدغال أفريقيا ، ويشق في لعب البوق ، ويتكلم عرض أنعت صديق له . ولم يستطع للمسرح الإيطالي قتل الحرب العالمية الأولى ، أن يصل إلى شكل قوي ، أول إلى أني تميز على .

إن جهود إيطاليا لكي تصبح قوة عالمية ضمن القوى الرئيسية ، انتهت بكارثة طاحنة . وأدت الحركة الخفية إلى التحور من الوهم على نحو أكبر مما حدث في أم أخرى . فلم يعد من المستطاع إعادة فاعلية التراث البطولي في شمس حيدة . وفي محاولة إيطاليا لإكتشاف نفسها ، سجلت الحياة مهينة ، والواقع بلا معنى . إن الثورة المضطربة دفعت المصدين إلى البحث عن عمل أكثر فاعلية ، ولكنها سرعان ما أدت إلى سقوط على السياسة ، وجعلت الناس فرسة سهلة لموسيلي . وهنا تحلى القناتون الشبان القمعون بالمرارة عن الروسية بيطولاتها الساحرة . والتي كانت تهدد الحالجين ، وتعمل على تسير قيادهم ، واعتقوا المستقبل التي انتشرت آنذاك في كل قطر من أقطار العالم الغربي . وطالبت المستقبلية بالإصلاح الكامل من الماضي الذي استبعد الحاضر بكل ما فيه من فشل ، وهدت إلى عبادة العلم والآلة . كانت تسمى إلى تحقيق دينامية داخلية ، وعنف في الحركة . ومع أن الدعوة الأساسية للمستقبلية كانت موجهة إلى الفنان المصور إلا أن فرعاً منها امتد إلى مسرح الغرابية الشاذة أو الجروتسكو (teatro del grottesco) الذي صدر



ل. بينا أنطونيللي

يانه عام ١٩١٥ ، وفيه وصف صراع الجبل ومعالاته ، وهو يعيش خلال فظائع الحرب ، ولا يزال متوقفاً إلى رموز الماضي . وكان كاسيا القيادي في المسرح لويجي تشياري ، والذي كانت مسرحيته التجريبية الجريئة « التنازع والوجه » شعبياً عتياً للشرف الإيطالي ، وقصدت لنها جميع ضد متفصح . ووجد المسرح الإيطالي طريقه في نبد الواقعية . وقد أدى المسرح الجروتسكي إلى برانديليو ، الكاتب الوحيد الذي كان يخطى - وقطال - بتفصح ذقن ميكو ، وحساسية مسرحية ، أعانته على مواصلة الحرب ضد الواقعية حتى لا مقبوليتها المتطرفة .

### المظهر والواقع

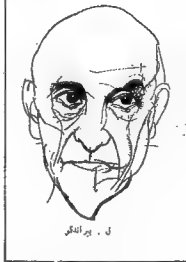
« المسرح والواقع لا يمكن أن يتبالا ، دون أن يبتدرا بعضهما » .

ورث لويجي برانديليو من موطنه صقلية ، إعتاباً بالصف في حياة الإنسان ، والكلية أو السفيرة من السياسة ، وكراهية الفقر ، ذلك الفقر الذي يعوق الشاهر ويضيق . لقد أغشيت سلسلة من اللأسي في حياته الشخصية - إلى شعوره بالتحرر من الوهم . فقد كانت أسرته - في بداية الأمر - مسورة الحال ، وتعمل - بنجاح - في تجارة الكبريت . أما أماته - مادري - على دراسة الفلسفة بجامعة بون بألمانيا ، حيث استوعب ميثاقها كانت «أودبالكتيكية ميجيل .

ومن سوء الصدف ، أن تقهر أسرته ، وكذلك أسرة زوجته ، أموالها . إذ وقعت كاترته بنجم الكبريت ، أفضيا إفلاس كامل . أدى إلى وقوع الأسرة في فقر مدقع . وفي نفس الوقت كانت مخوبة برانديليو تنفع وليدها الثالث . ولا كانت الصعوبة صيفة - بالنسبة للأد - فقد فقدت توازنها العظمي . وفق برانديليو - الكاتب الفقير المحتاج - يعيش سنوات صعبة في ساكن جد متواضعة ، مع زوجة هشة الضل غير ، لا تكثف عن الصراخ ، أوتوبيه - دون ميرز - لإمهاله إياها ، والإنصراع منها إلى نساء أغريات . واستطاع برانديليو - المجهد نفسياً وحسبياً - أن يتفق دخلاً متواضعاً يتشبع منه ، وذلك عن طريق التدريس في إحدى مدارس البنات التي كانت تقع قرب روما .

كتب برانديليو الشعر والرواية قبل أن يلتفت إلى المسرح ، إلا أن مسرحياته هي التي جلبت له - في نهاية الأمر - الشهرة العالمية ، وبجائزة نوبل في الأدب عام ١٩٣٤ .

وكذا كان الكفاح من أجل الحياة أصعب ، وكلاهما لهو مضيق أكثر ، أصبحت الحاجة أكثر إلى عدايد متبادل . فافترض الكاذب بالقوة ، أو الأمانة ، أو الطاعة . أو الحسنة ، أو في انحصار ، التظاهر بأية فضيلة حق . ولو كانت الصدق وهو أعظم الفضائل - إنما هو شكل من أجل تحقيق التوافق والتوافق . أنه أنه أداة ضرورية من أجل الكفاح في الحياة ... وهذا يوضح وجه الحياة الإيجابية ، بأنها تقدم نفسها إلى الملاحظة الإيجابية ، فإن وجه الفكاكة - وهو إنسان مزود بحس استثنائي - يعرض - لا بل يغش - بأن الظاهر هي شيء واحد ، وأن هي التناقض - في صميمه الداخلي - بشيء آخر ، وبهذا ، فإن الناس (بكلينج أم لا) نفساً ، كما أنهم (بكلينج أم لا) نفساً .



کے لیے ہر آندگو

رولا - قد ماتت - غير أن السيدة رولا - ترفض  
 أن تصالح ذلك ، وتبقى بأن بورزا رجل ضال  
 هو لم يشف من همه بأن زوجته ماتت ، وأنه كان  
 من لخبث أن تنطق هذه الزوجة مرة أخرى على  
 نفس الزوجة ، هو يقصد بأن زوجها عمالقة على  
 امرأة أخرى ، ولكن ما يدعيه بأنه الزوجة الثانية  
 ما هو في الواقع إلا نص الزوجية الأولى . إن  
 العلاقات بين الأم وزوج بنتها عليه والأساية ، بل  
 أن كلا منها يحقر ما يحقره الآخر . ولكن  
 فسوف الجيران وتدخلهم ، لابد من اتخاذ  
 حسيب - الكهرويون - في العادة - بطول نهاية  
 ما هو غير مؤكد . هل هي فعلاً ابنة السيدة  
 رولا ، أم ليست ابنتها؟ وبق للشهد الأخير من  
 المسرحية ، تزوج الزوجة بمجموعة من الفلزيين  
 على رأسهم محافظ المدينة ، وتقول هم في خط  
 توضيح : « وأنا ابنة السيدة رولا » . وبعد  
 الجلب في إرتاح ، ولكنها سرعان ما تعيق بل  
 قولها : « ولكنني الزوجة الثانية للسيد  
 بورزا » . ثم تواصل حديثاً : « أما عن نفسي ،  
 أنا لسدت أعبداً » . وهنا يصبح المحافظ : « لا  
 يا مدام ، بالنسبة لنسك فإنه يجب عليك أن  
 تكوني أم إحداهن أو أنك » . وبغية : « لا أنا  
 لا أنعتقد أن تولد » . وهنا يبين الفيلسوف  
 راوي إودزي بإلقاء التطبيق الأخير : « وهكذا  
 أستنتج ، نعيشكم الحقيقة » . ثم يظهر  
 مساكاً . إن الفصح هو فصح براتيليو أكثر  
 فكذب ذات مرة يقول : « هل الشاعر عن نفسه  
 ضاحكاً ، وسيجيب : « بل الفصح بل وجه  
 ( فان ) . إن الحقيقة كلها سيئة . ولكل إنسان

وتعسى أماله... فيها عنا مسرحية وليل...  
حزانه العميقة، وإنشغاله بمسألة الموت  
والإنتصار، وتماثله الجمجمة... في عبية الوجود  
والاجنوبيه... كتب مرة يقول : لقد حاولت أن  
أقول شيئاً للآخرين دون أى مطمح... إلا لى...  
فأنا... أن أنضم من نفس لائق ولدت... لقد  
أحسّ بالإنسان العادى المظنون، وكأنه مرآة  
استنسخها إليه، وأعلن : أن الروح الإلهية حلت  
فيها، ولكنها فُتزت بداعثها حتى أصبحت  
... مدينة...

واستطاع البرانيقانو عن طريق مزج المسحوق الجروسي، بترتبه الحاصلة إلى إرتجائيات كوكبيديا دى لارى، أن يخلق جواً من التوهّم، وشكلت كلاً مؤثراً، من أجل إيلان تملّلاته فطيمية (1941). فأول ما يلفت الأنظار، فى مسرحية هتس شخصيات تبحث عن مؤلف، فقد أعرجت هذه المسرحية في كل عواصم العالم الغربى، وبعثها المخرج المعروف ماكس وينهارت بإيمانهما في إخراجها لها. وأكسب المسرحية نجاحاً هائلاً للمسرح، تسلم المسرحيون موسيقيين شخصاً خاصاً به وأتاح له فرصة أكبر من الحرية لتحقيق كآزوب مسرحية أبط. ولقد قام هو نفسه بإخراج الكثير من مسرحياته وتجوّل بفرقتها التي كوّنها في بعض بلدان أوروبا وجنوب آسيا.

لقد قُلت كتاباته في أنشراحاته حياته ، ولكنه واضح  
بما وجد البحث عن أشكال جديدة ، إلا أن إصراره  
القديم على الحقيقة التي لا سبيل إلى معرفتها ، وعلى  
تسوية المعرفة ، هذا أمر صعباً لمعرفتها في طرائق  
جديدة وطازجة ، مادامت الصيغة قد استقرت  
قاعدها ، إلا أن المسرحيات الخفية إنما هي التي  
تُشكّل علامات بارزة في مسرح الأنهار .

وتقدم فكرة مسرحية «إنبا لكلك»، إفا  
اعتقدت أنها كلك (١٩١٧)، حول السيد  
والذي لا يسمح لحاته فرولا بأن ترو  
زوجة السيد أمباي، وفي الأخرى ترمية من  
زيارة أمها. وفي ظاهرة على ما تبدو عائلية  
وعادية، إلا أن المسجون في اللبنة يتهمون  
المروص، عندما تكلم شكاوى الجيران الفضوليين  
أن الحانة مضطربة إلى أن تتاحى على أن يحب  
في الشارع مع الشرطة، وتبادل معها إبتاحات  
عن طريق سلة قشّ بائيل. ويقرر بوزا للباس  
بالترفع، بأن حاليه ليست أبدا السيد  
فرولا. إلى زوجته حاليه في الزوجة الفتية، أما  
زوجة البائيل. إلى كانت ضلّا إلى السيد

كى يكون مهتماً تماماً بالصلاحيات الفعلية المسرحية . إن الكوميديا هي تراجيديا ساخنة من هؤلاء الذين لم يعيشوا حياتهم بعد ، عن القدر الخزين للغير الشفقة ، هؤلاء الذين يحاولون الحرب من كاتورة ، والذين يسيئون عن طرق لتحقيق ذلك . تماماً مثل برانديلو نفسه ، الذى كان يجب عليه أن يعمل ، وهو يعيش مع زوجة مجنونة ، ويقوم بالتدريس كى يبق حياً .

إن ست شخصيات يدخلون إلى مسرح ، ويجهون إلى عشية ، ويقطعون على فرقة تمثيلية تدريباتها على إحدى مسرحيات برانديلو ، طالين من المخرج والممثلين أن يتأهلا حياتهم ، لأن هؤلاء الذى خلقهم قد فشل فى إنجام عمله . وهذا يشبه إلى حد كبير- الإله الذى ترك الإنسان جاعاً أقداره . فقام الممثلون فى حقيقة واقعتهم يصبحون شخصيات أخرى ، فإن مقتضى المكان للتصديق عليهم ، يمكن أن يكونوا قادرين على أن يشاهدوا ما سيحدث لهم ، لأن برانديلو تال فى مقدمته للمسرحية : « لقد ولدوا أسياء ، وأرادوا أن يعيشوا » يا له من موقف كامل ، لمعالجة أوجه كثيرة للمظهر والواقع 11 فالخروج والواقع والممثلون الذين يتدربون واقع تال- مع عشية المسرح كأداة لتحويل الظاهر إلى إيهام مختلف عن الواقع - وفى النهاية ، الشخصيات المحققة فى قصة محققة ، والذين يريدون الآن أن يعرفوا كيف تستهين حياتهم . إن كل تلك الأوجه الثلاثة تتبادل معاديبها المخصوصية .

إن الشخصيات الست مرتبطة ببعضها عن طريق أصل عام . وكل واحد منهم يعطيه الخلق ... وورطة متبادلة . لقد وجدتهم برانديلو أسياء ، ولكن يجب عليهم الآن أن يواصلوا السير بأنفسهم . ومن ثم ، حلهم على السهل إلى المسرح ، حيث يستطيعون أن يمسك بتلقايات الحياة من أجل أن يلاطفوا .

وبينا الشخصيات الست تروى ماضيها ، يقطعهم الممثلون فى الفرقة الأولى ، ثم يقطع كل منهم الآخر بعد ذلك . لقد أعد برانديلو عشية المسرح من أجل إثارة جدل ، أشبه بالأنهيب الثائرة . إن مزاجه الواقعية عرضة الآن لأعظم هجمة مباشرة . عندما تمحى ابنة الزوجة تفصيلات الموقف الجنسي مع زوج أمها فى ذروة القوادة مدام باتشى ، أصرها مدير الحشية بأن تتوقف ، لأنها « لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الشيء فوق عشية المسرح » ، ولكنها تصر على رواية الحقيقة ، بدلاً من أن تسمح للمدير بأن يعود إلى التدريب على دراما برانديلو

« العنصرية » . ويقول للمدير بأنه ينبغي على الممثلين أن يحققوا للشاهدين الإتيام بالواقع ، بينما الأب- وهو يشتر بمن عتيق- يذكركم بأن خلق هذا الإتيام ما هو إلا لعبة بالنسبة لهم ، أما بالنسبة لأسرته « فلا يوجد واقع خارج هذا الإتيام » . كما يضيف الأب إلى ذلك قوله : « إن ما يعد لعبة فن بالنسبة لكم ، ما هو إلا واقعة الوحيدة » ثم يقول بأن ما يشهده الممثلون اليوم يمكن أن يكون إيهاماً فى القدر ، مادام يختلف تبعاً للزراعة ، والمشاعر ، والى تخضع بدورها لحكم العقل ، « والذى يضعف هو الآخر لحالات من التغير والاختلاف » .

إن التقديرات تتضاعف ، فالممثلون يصنعون لشخصيات مطلوب منها أن تكون حقيقية ، بينما والهمهم على تساؤل . حلاوة على ذلك ، « فإن ابنة الزوجة نصف الأب بأنه « لا أخلاق » ، فى الوقت الذى يبدو فيه فضيلان من كونه مهملًا وموضوعاً على الرف . إن الفصلات التى تصف إنساناً ما ، مثل « أمين » ، أو « شعاع » ، إنما تحمده فقط على طوفان الحياة ، تسجده داخل حدود دلالة زائلة . إن البرعى يصد : والدوافع تخطط تماماً ، بينما نحن لا نملك غير الإتيام بكوننا شخصيات متفرقة ، ولحكم علينا على أساس إدراكنا فعل واحد ، إنما هو نكران لعملية الفواصل . حده الإتيان بفعل واحد ، لا يبرط على ذلك غير جزء واحد من الشخص .

« فإذا جاءت الدوافع مقلدة إلى درجة كبيرة ، فكيف يمكن استغرابها وتخليها على عشية المسرح ؟؟ كيف يستطيع الفن أن يعطى شكلاً لهذا الشيء الذى يرب من التعريف ؟؟ كيف تستطيع كل التقنيات المؤدية إلى الفهم ، أن تتمثل فى لحظة متعقبة من الحقيقة ؟؟ كيف يستطيع شخص ما أن يحكم على الواقع ، « إذا كانت كل شخصية مزودة بقدرات متحركة لتوضيح الحقيقة ؟؟ إن الأب كان قادر على التصبر عن ذمته . فهو ذرب اللسان ، وقادر على التوصل إلى دوافعه بنظرة لاحصة . أما الشخصيات الأخرى فهي بكا . فكيف يمكن التعرف على دوافعها الشخصية ؟؟

إن حياة الشخصيات الست- قبل الصعود إلى عشية المسرح- كانت قادرة وعسيرة فأب- الذى كان يعرف بأن ثرويته عبارة غرامية بسكرتيه- أملاً ما مزلًا مفضلًا- وأنجبت الزوجة من هذا السكرتيه- قبل أن يموت- ثلاثة أطفال غير شرعيين . وقت يوم أوشك الأب- وهو فى ملهى مدام باتشى- أن يصل بابته زوجة جنياً ، فولا ينجول زوجته عليها مصادقة . إن

الأب الآن- وهو مأخوذ عاماً بتأنيب القصور ، والشعور بالذنب- يبدو حريصاً ، وقلقاً ، على إيوائهم جميعاً فى قصره . ويجلس الأولاد وهم صامتون وملعونون بالمرارة . وتتحذى الزوجة دوافع الأب .

ومع أن الممثلين لا يناقشون القصة كى يواصلوا حياة الشخصيات ، إلا أن الشخصيات تأخذ بنفسها فى التحرك إلى الأمام داخل الحاضر . ويضيق الإبن الأصغر خلف الأشجار ، وبعد لحظات تسمع طلقة رصاص من سدس . ويرجع الممثلون للرف حيث . ويشاهد للمدير عملاً إذا كان قد جرح (بصلاً) . وبينما يصيح بعض الممثلين فى فرج بابته ، يصرخ الآخرون فى هدوء بأن المسألة تعيل فى تمثيل ، ليست إلا مجرد نظاهر ، وهم .

« الأب : ( فى صرينة مزعجة ) وهم ؟؟ إنه الواقع يا سيدى . الواقع .  
المدير : وهم ؟؟ واقع ؟؟ فلنذهبوا جميعاً إلى الجحيم »

إن ذهن برانديلو الحاد ، قد صاغ لانتازيا بارعة ، نهبت إلى استبعاد توثبات الواقع . وبينما وقوفه الشخصى ، سبق برانديلو- بتفكير من الزين- السيليين القرفسين الذين يتفكروا فى كل ما يؤكده الآخرون . لقد أبحر برانديلو فى شكل ما يؤكده لاهمكة حمود . تماماً مثل حديج . كما يجب أن يحفظ داخل شبه ، ولا شكلية الواقع للزينة بلا نهاية . لقد ذهب إلى ما وراء العلم الذى كان قادراً على أن يقتنص ويحل ليس غير لحظة من جانب مثابة الحياة للعقدة . إن الوضعية Positivism تثبت بحدائق الذات ، وهي المرحلة الأخيرة ، التى يعطيا الجنون .

إن برانديلو يعادل لأحبيب السارس ولهاياتة فى مسرحيه « ست شخصيات » بألفاظ مسرحياته « هنرى الرابع » ، والذى يأخذ بتأنيها الأكثر إحكاماً فى التقليل . من حجم التقليل ، ولكنه يكتف بالقوة الدرامية

## المصدر:

Lewis, Allan . The Contemporary Theatre, the Significant Play wrights of our Time . New York : Croun Publishers, Inc, 1962, p , 127 .

[illegible]



وبشكل مطلق - نفسه ، تحت اسم جديد ، ولكنه في الواقع ينهزم أمام المحاولة ، في مواجهة المجتمع « ضروراته المصطنعة ، وفي مقدمتها « الحالة المدنية » ، لقد أصبح عاجزاً عن الحب ، عاجزاً عن الدفاع عن نفسه وعن الآخرين ، عاجزاً عن إنقاذ نفسه أو الآخرين في لحظة الخطر ، عاجزاً في البداية عن « الحياة » . فالحياة خارج الأقمعة الاجتماعية ينزكيها وتقاعها المضحكة تصبح مستحيلة ، بل إنها تصبح نكتة من النكات »<sup>(١)</sup>.

ولقد استقبلت مسرحياته الأولى - في إطار هذه الفلسفة الاجتماعية - كنوع من المزاح أو العبث : من ذلك مسرحيته الأولى « منطق الآخرين » La ragione degli altri ١٩١٥ ، و « فكر في الأمر يا جاكومينو » Pensaci Giacomino ١٩١٦ ، و « ليولا » Liola ١٩١٦ ، و « الطاقية بجلجل » Il berretto a sonagli ١٩١٧ . لقد هزت هذه المسرحيات المسرح الإيطالي الطبيعي لتحل محله ، ولكنها مع ذلك لم تستقبل بما كان يجب أن تستقبل به من إدراك ووعي بما فيها من جديد صاخب ، بل إن كثيرين من النقاد قد استقبلوها بشكل مغلوط - وهذا قدر أي تيار جنيد صاخب يقبل البنى والمقاهم المستقرة - حتى كتب بيراندللو مسرحيته المشهورة : هو هذا ( إذا كان فريشك ! ! ) .. « Come (cavi pare) » ، أو كما ترجمها الأستاذ محمد اسحاق السيد محمد : لكل حقيقته . . . . . وستناول هذه المسرحية بالتحليل والعرض ، كنموذج ناضج لجموعة « الأقمعة العارية » .

#### لكل حقيقته ( ١٩١٦ ) :

هذه المسرحية أيضاً مستوحاة من رواية بيراندللو « السيدة فلورا وزوجها . السيد signora Florae il signor Ponzio suogenero . » والقصة تبدو للوهلة الأولى شيئاً عادياً مما يتنمى بطبيعته للمسرح البرجوازي الذي يستمد مادته من واقع المجتمع البرجوازي ، وتقوم البنية المسرحية فيه على العقدة والحل : السيد بونزا يصل إلى قائلتان - إحدى المدن الصغيرة التي نسيمها المراكز ، والتي تجمع بين حياة المدينة وحياة القرية وتقاليدها - بصحبة

وتحت هذه النظرة الفلسفية للإبداع ، يمكن لنا أن نستعرض طبيعة البنية المسرحية عند بيراندللو ، كما يمكن لنا أن نرصد الجديد في ثورته المسرحية .

#### الأقمعة العارية :

لقد اكتشف بيراندللو خلال رحلته الطويلة مع الأدب القصصي والروائي جموعة من المزايا السحرية التي تحمل بألعاها لفر الحياة ، وتجلو أحوار الشخصية الإنسانية المعقدة ، فيحيل كل ذلك إلى سلسلة لا نهائية من الحداخ الفاني للأضواء والظلال ( يكفي أن نقرأ روايته المرحوم ماتيا يسكال Il Fu Mattia Pascal لنضع يدنا على تلك المزايا السحرية التي تحولت بعد ذلك إلى نظرية تقن الصيغة الدرامية عند بيراندللو ، وهي تقدم في الواقع حالة من الحالات التي سميت فيما بعد بالحالات البيروندلية الأصلية : حكاية الرجل الذي يتظاهر بالموث ، ليويد من جديد حراً ، حكاية الرفض الذي يحاول جاهداً أن يترى من كل الأقمعة ، ومن كل التواضعات الاجتماعية الزائفة ، ليكون - بكل الحرية

والدراسة الأخيرة تميز فلسفي عن محوى بجموعاته القصصية والروائية الأولى ، الذي أخفق في الإدانة المرة للسحرية الخالدة للحياة ، تلك السحرية من طموحات البؤساء من الرجال إلى الحب ، والسعادة - أو - ببساطة - إلى عبيدة . « والحسن بالنقيض عند بيراندللو Il senso del contrario هو حسن نقدي ، يستهدف رؤية أكمل للشئ . إنه الأحساس بالوجه الآخر ، أو بالوجه الأخرى ، للأشياء ، وللناس ، ولكل الظواهر ، الذي يولد حالة من الإنسباط ، تسبب الاحتظار الذي يتولد من النكتة أو من السخرية ، وجميع الأحداث والناس في حالة الكمال . »<sup>(٢)</sup> وعلى ذلك فإن تصور بيراندللو غلباً الحس النقيض ، يختلف اختلافاً كبيراً عن نوعيات كثيرة من القفر ، كالقارس ، والكاريكاتير ، والساتير ، كما يختلف أيضاً عما يمكن أن يقع فيه المفسرون أو المترجمون لتعبيره Umoriam من خطأ ، كأن يقال إن السخرية ، أو الضحك ، أو المضحك من بين الدموع إنه استطاع للتعبدة المتناقضة في أوجه الناس ، والأشياء ، وتطبيق نظرية النسبية في مواجهة ظروف الحياة .

زوجته وحياته . أما الحياة ففسكن شقة في وسط المدينة ، وأما الزوج والزوجة فيقيان في منزل صغير بضاحية من ضواحي المدينة . ويبدو أن الزوج قد حرم على الحياة أن ترى ابنتها ، حتى أنها لا تتصلهم مع الأبن إلا من خلال رسائل تبادلها بواسطة المصدد الشعبي ( السلة بالحبل ) عبر البلكونة . وبطبيعة الحال فإن غرابية الموقف تثير حب الاستطلاع عند سكان المدينة - شأن سكان مثل هذه المدن الصغيرة من البرجوازية الصغيرة والمتوسطة في ذلك الزمان - ويكثر اللغط ، وتكثر التساؤلات ، وفي جلسات الحيمة تتعدد التفسيرات والفروض . وما يزيد الأمر إثارة ويجعل الجميع اللامع وراء الحقيقة إرضاء لحب الاستطلاع ، أن السيدة فلورا ( الزوجة ) تتخذ موقفاً غير حضاري من جيرانها ، فهي ترفض أن تقابل أحداً ، أو أن يراها أحد ، فلا تخرج ولا تزار . إلى هنا والأم بسيطة ، وكان يمكن أن يعترف عند هذا الحد ، سواء كان سلوكه هذه الأسرة مبرراً أو غير مبرر ، إلا أن واقع الأمر في مثل هذا المجمع ، الإلهي من غليظته ، واللامع وراء حقيقة الآخرين ، لا يجعله يسلم بالحالة على أنها شيء عادي ، ليجهد نفسه في البحث وراء الحقيقة .

ويتضح هذا المجمع - مدفوعاً بحب الاستطلاع عند الزوجات والبنات على وجه الخصوص - في استدراج الحياة الأم إلى جلسة يحضون فيها من الحقيقة . وتحكي الأم في عاطفة مشبوبة : إن جميع أقارب وأقارب الزوج قد ماتوا في حادث زلزال . أما عن السيد بورتزا ( الزوج ) فإن - لشدة حبه لزوجته - قد منع الأم من رؤيتها على الإطلاق ، وصنع لها بالكاد بالتراسل من طريق السلة !! ولكن الأمر يزيد تعقيداً بعد خروج الأم ، عندما يدخل السيور بورتزا على هذا المجمع ليحضر من الاستماع إلى الأم : إنها في الحقيقة مجنونة ، وتعتقد أن ابنتها ما تزال حية ، بالرغم من موتها منذ أربع سنوات . ولقد قضى هو أربع سنوات يبذل كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة ، ليجلب هذه المرأة الأم ، جاهلاً إياها يعتقد أن ابنتها ما تزال تعيش ، إرضاء لحبا المجنون . ولكن الأمر لا يقف عن هذا الحد أيضاً ، فبعد خروج السيور



بورتزا ، تدخل السيور فلورا لتصبح المجمع ألا يعطى أذانه للسيد بورتزا : إنه هو المجنون وليس غيره ، لأنه يعتقد أنه يعيش مع زوجة ثانية ، بعد أن ماتت زوجته الأولى . والحقيقة فيها تعتقد السيور فلورا هي أن السيور بورتزا أصيب بمجنون جملة يعتقد أن زوجته امرأة ثانية غير ابنة السيور فلورا ، بعد أن اجتازت هذه الأبنية بحجرة قاسية ، جعلتها تودع بمصحة للأمراض النفسية بعض الوقت ، بسبب حب زوجها المتيف ، وغيره العمياء .. !! ولا شك أن هذه المكاشرات المتناقضة بصدد حقيقة



الزوجة ، ومن أقرب الأقربين إليها : أمها ، وزوجها ، بحير حالة من الذعر تتجاوز مجرد حب الاستطلاع إلى ما يمكن أن يسمى بقلق الضمير الاجتماعي ، الأمر الذي يدفع بالمستشار آجاستزي - أحد أفراد الجماعة اللامعة وراء الحقيقة - إلى البحث الدقيق في سجلات والحالة المدنية ، دون أن يجد شيئاً يقش خليه وغيل الآخرين ، لسبب بسيط ، هو أن هذه السجلات قد اندثرت جميعها خلال الزوال . ولا يبقى أمام الجماعة إلا أن يسعوا إلى تحقيق مواجهة بين أطراف اللغز ، حيث يعودون إلى الحقيقة البراجماتية الثانية التي تنص في الحقيقة بلذرة العقدة الدرامية : بعد مشاهدات حقيقة بين الزوج والأم ، يصر كل منهما على عقيدته ، بل إن السيور بورتزا يحتل من قسوته في مواجهة حاله - بعد خروجهما - بأن سلوكه هو الوسيلة الوحيدة لمحايتها ، وحمايتها لا تأتي - من وجهة نظره إلا بأن تواصل الحياة متعلقة بالأمل القابع تحت غديتها الكبرى ، وهي حقيقة حسنها جنونها ، الذي سببه موت ابنتها . ولكن السيور بورتزا - الزوجة - تدخل في النهاية على الجماعة ، وقد غطت وجهها وجسمها بحجاب رمزي شفاف ، لتبرر من هذه الفاجعة الدفينة قالة إنه من غير الجدي ، بل ومن القسوة بمكان ، أن نسي إلى كشفها :

السيور بورتزا : ( بعد إصراف الزوج والأم ) ماذا تريدون مني بعد ذلك يا سادة ؟ إن بيتنا هنا فاجمة - كما ترون - يجب أن تظل محبوبة ، لأنه بهذه الطريقة فقط ، يمكن أن يقي العلاج الذي منحتنا إياه الرحمة . حافظ المدينة : ( متأثراً ) وأبكتنا تريد أن نقرر الرحمة ، يا سيدي . كل ما نريده هو أن نتفضل فتقول لنا ... السيور بورتزا : ( في آداء بطيء ومتقطع ) ماذا ؟ إنها هذا فحسب :



أنتى أنا ، نعم ، ابنة  
السنورا فلورا ..

الجميع : بعد تهنئة تعبر عن  
القناعة والرضا )  
آه !!

السنورا بونزا : ( بسرعة ، وبفلس  
الطريقة ) والزوجة  
الثانية ، للسنور  
بونزا ...

الجميع : ( في دهشة ، وقد  
خدعوا ، يتنون  
منخفض ) أه !

السنورا بونزا : ( بسرعة ، وبفلس  
الطريقة ) نعم ، أما  
بالنسبة لى فانا  
لا أحد !! .. لا  
أحد !

محافظ المدينة : آه ، لا ، بالنسبة  
لك ، أنت ،  
يا سيدى ، متكونين  
الواحدة أو الأخرى !  
السنورا بونزا : لا أياها السادة .  
بالنسبة لى ، أنا من  
يقتد الآخرون أنتى  
أنا .

( تنظر إليهم من خلال  
الحجاب ، جميعاً ،  
للحظة ، ثم تتسحب  
صمت ) .

لادويس : إليكم ، أيا السادة ،  
كيف تتكلم الحقيقة !  
يلير إالى الجميع  
نظرة تحد وسخرية )  
هل أنتم سعاداء ؟ !  
( يستفسر  
ضاحكاً ) .

هذه إذن حقيقة السيدة بونزا ، إنها  
بالنسبة لنفسها : لأحد ، وبالنسبة  
للنور بونزا : زوجة الثانية ( كما يعتقد  
هو ) ، وبالنسبة للسنورا فلورا : ابنتها  
( كما تعتقد للسنورا فلورا ) ، وهي كما ترى  
حقيقة نسبية ، براجمانية ، ولكن بيراندللو  
لم يكن ليكتب مسرحية طويلة ، لن ثلاثة  
فصول ، ليتبت حقيقة علمية قال بها

كثيرة تضرب فى عمق اللوات الإنسانية ،  
وتبدل الدراما مضومة فى الدم والعرق  
الإنسانين ، ومتطلعة إلى تحقيق حلم  
الإنسان بإمكانية تحقيق الحب الرابع ،  
الذى يعيد إلى الإنسانية وجهها الأمين  
الباسم ، فى ظل عدالة أخلاقية بالدرجة  
الأولى ، لأنه بدون العدالة الأخلاقية ،  
يصبح مستحيلًا تحقيق عدالة إجتماعية . من  
هذه الأجيال التى قالت الأربعين عدداً ،  
نشير إلى بعض الملاحظات البارزة فى منج  
بيراندللو : « كله من أجل الطبيب ،  
Tuttoper bene ( ١٩١٩ ) والعنوان  
يتضمن الحكمة التى طرحها المقلو الشعبية  
عندنا « كله حل الله » . بطل المسرحية  
مارتينو لورى ، عاش حياته فى حب  
زوجة ، اعتقد دائماً أنها مخلصة وأمنة ،  
وبعد عشرين سنة من تاريخ موتها  
يكشف أنها غائبة بكل ندالة مع رجل  
آخر . ويريد أن ينجو من ذلك القناع ،  
ولكن جهده يذهب هباءً : إنه لا يستطيع  
أن يتهر ماكان ، ولأن أنيقه ، ولكنه  
يستطيع فقط أن يواصل « التمثيل » ، أن  
يواصل أداء دوره الثابت الذى أداءه على  
مدى عشرين عاماً ، مع فرق جوهري :

أنه أدى هذا الدور على مدى عشرين عاماً  
خافلاً عن الحقيقة ، وسيؤيده إلى نهاية  
عمره علماً بهذه الحقيقة . !! ولعلنا أن  
تكون نفس مسألة بطل « هنرى الرابع »  
Enrico IV ( ١٩٧١ ) ، فقد أصيب  
البطل بارتجاج فى المخ ، على إثر وقوعه من  
على جواده خلال رحلة سيد ، وعجل له  
جنونه أنه للملك هنرى الرابع ، فهيا له  
مجتمعة ( الأسرة والأصدقاء ) بيتة صالحة  
يعايش فيها شخصيته الجديدة ، أو قناعه  
الجديد ، وأغدا يماطرون على أنه هنرى  
الرابع امبراطور ألمانيا . ولأنه مجنون من  
وجهة نظر الآخرين ، فأنهم يسلكون فى  
أمان ، حتى ليا يتعلق بملابسهم غير  
الشريفة ، خاصة من هذه العلاقات  
ما يتعلق بعرضه وشره الرجل ، بمعنى  
آخر : إذا كان القناع الزائف ضرورة  
إجتماعية فى مواجهة المعلاء ، فإنه يمكن أن  
يسقط فى مواجهة المجانين الذين لا يسمح  
لهم جنونهم بكشف القناع . غير أن  
البطل - الحسن حظه ، ولسوء حظه على  
السواء - يشق فجأة من جنونه ، ليرى

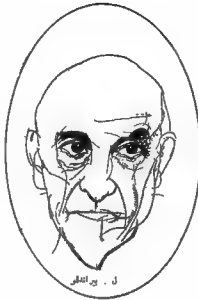


فلاسفة من قبل وبرهنا عليها وأصبحت  
مع الزمن من النظريات الثانية . لا . إن  
المسرحى المعيد ، يستمد من هذه  
النسبية ، فى إطار العلاقات الإنسانية ،  
مسألة دينية فى قدر الإنسان : إن البشر  
لا يعرف شيئاً ، ولن يعرف شيئاً ،  
وسيقولون - رغم تقدم العلم والتكنولوجيا -  
يعانون من هذه الحقيقة المسكونة دون  
مهرب ، هذه هى الحقيقة الفلسفية التى  
تكشف هنا أحداث المسرحية ، ولكن  
هناك حقيقة أخرى أعمق وأكثر نفعا  
للمجتمع الإنسانى من هذا البعد الفلسفى ،  
هى كشف الحقيقة الذاتية والاجتماعية  
للإنسان : ذلك الذى يتخفى تحت سلسلة  
لا نهاية من الأقمعة ، يستمد لها زيف  
المتراضعات الاجتماعية ، والتقاليد  
البرجوازية التى تجبر الإنسان على أن يكون  
مزيفاً ، متلقاً ، متلوناً ، حتى ينجم فى  
كسب صفته الاجتماعية .

وإذا كانت « لكل حقيقة » قد توصلت  
إلى هذه التجربة من خلال الطرح الفلسفى  
المجرد ، حتى ظن أكثر من تأله ، وأكثر من  
مفترج ، للوهلة الأولى أنها مجرد مزحة  
بسيطة ، وأنها لا تثنى تلك الأحقاد ، فقد  
تضمنت مجموعة « الأقمعة المارة » أعمالاً

للمسرح الكثير فيها بعد بيراندلو ، بل إن الثالث أن هؤلاء المبدعين قد أقادوا غير قليل من عطاء بيراندلو ، لكي يحققوه ما حققوه من إنجاز ومن تطور . وأود أن أشير هنا إلى رأى واحد من النقد الإيجابي ، غداة عرض المسرحية التي أطلقت لشهرة بيراندلو العنان عالمياً : كتب أرنالدو فراتيل في جريدة « الفكرة الوطنية » مقالاً على عرض « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ( ١١ مايو ١٩٢١ ) :

« إن المسرح كله ، في مضمونه الإنساني والأيدولوجي ، يتخلص ويضع في هذا العمل الأخير الذي يعتبر أكثر أعمال الكاتب دلالة على فنه . إن شخصياته هنا تصرخ بحقيقتها العلبية ، وتبدو على الدوام تائرة على إتهامها بأنها مجرد عرائس وهمية ، إن الدراما تؤكد تصاعدها الضروري ، ضد أولئك الذين يحكموا عليها بأنها بنية عبقرية ، ولكنها تنفخ في مناج عقلائي بارد . إن التناقض بين عالم الحيات والإبداع وعالم الواقع المسرحي ، بين معاناة الخلق الفني ( أدباء ) وبجسده في الفراغ المسرحي ( عرضاً ) ، تلك التناقضات التي اكتسبت الحياة المسرحية في « ست شخصيات » ، ليست تناقضات لاصرة حل مسرح بيراندلو ، ولكنها خاصة بكل المسرح . ومن هنا فإن « الكوميديا » تطرح مضمونها عالمياً ، بضاعت من لبعته نجاح بيراندلو في إبداع عمل مسرحي ، يدرس من خلاله المسرح ، ودعما يصل في هذه الدراسة « إنكار » المسرح نفسه . إنه عمل مسرحي غير عادي ، كلامي بلذاته ... ثم يضيف : ولكن يصوغ بيراندلو نصاً درامياً كهذا في إقتدار ، كان لا بد من تمكن تقني نادر ، وعبقرية نادرة ، عبقرية متفلة على وجه الخصوص . وإذا كان الجانب الأكبر من جمهور المسرح قد نجح مساء أمس في التفاعل مع العرض بسهولة نسبية ، في أحداث مسرحية غير عادية ، ونجح في تتبع أهداف المؤلف ، وهي أهداف واضحة في الغالب ، ولكنها ليست شائعة بما فيه الكفاية بسبب طبيعتها الفلسفية ، فإن ذلك قد حدث لأن عبقرية الكاتب كانت متفلة وحساسة عندما جسدت مسرحياً هدايات الخلق الفني ، ولهذا نجح في نقل هذا الإحساس ، وهذا الإنفعال ، إلى جمهوره



ل . بيراندلو

أعمال الثلاثية طبعت مجموعات الأولى تحت عنوان « الأقتمة العارية » ، قبل أن تفصلها بعض دور النشر في مجموعة مستقلة قائمة بلذاتها . ومنح بيراندلو في ثلاثية « المسرح داخل المسرح » يحتاج إلى دراسة قائمة بلذاتها ، لأنه يقن إنجازاً لا يقل أهمية عن الإنجاز الذي تحدثنا عنه هنا ، ولقد تعود إلى هذه الدراسة في هذه آخر إن شاء الله .

لقد اعتظفت الآراء ، نقداً وجمهوراً ، حول توجهات بيراندلو الفلسفية والفكرية والاجتماعية ، بل والمعادنية ، وبوجه خاص قبل أن يحقق شهرته العالمية منذ عرضت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » في ١٩٢١ ، ولكن هذا الخلاف حول بعض التفاصيل لا يمل ، ولا يمكن أن ينال ، من تقويم بيراندلو كصاحب أعظم ثورة أدبية ومسرحية تحققت في النصف الأول من القرن العشرين ، وتظل تفرغ نفسها ، وتنتز بمبادئها ونظرياتها ، وبوجه خاص فيما يتصل بالهوية المسرحية وتقنياتها ، حتى نهايات القرن العشرين ، وفي مواجهة علاقة من المبدعين المسرحيين أصحوا

الحقيقة المرة سافرة أمام عينيه ، وأمام عقله الواحي ، فلا يملك إلا أنه يواصل أداء دور الجنون ، عن علم كامل وتفصيلي بما يجري أمامه ومن حوله ، مسدلاً إلى الأبد على ذاتيه قناع الأميراطور هنري الرابع ( قناع منضبط ، مستقر ومجهد ، ثابت في التاريخ ) لأن هذا الواقع المخادع في حقيقته ، أقل خداعاً وأكثر ( حقيقة ) من محاولة الدخول في صراع مع الآخرين من جديد حول مائدة الحياة التي تقدمت له حينها ، والتي لم تعد لها قائدة أو لذة أو متعة ، فضلاً عن أنها قد رفضت بواسطة الآخرين بعد أن التهموا ما عليها بشراة ونذالة .

ولقد ذهب بيراندلو إلى أبعد أحقق من لعبة الأقتمة التي تزييف الحياة الإنسانية ، فالتج في بعض أعماله المسرحية للتأخرة قضية الخداع بنفس منطق في إنكار الحقيقة ، فالخداع نفسه حيلة متغيرة ، يوماً بيوم ، خاضعة بساعة ، دقيقة بدقيقة ، كالحقيقة تماماً : إن الإنسان الذي يحاول أن يقيم حياته على خداع الذات ، وبالضرورة خداع الآخرين - سيجد نفسه حتماً في مواجهة لعبة أبدية ، أشبه بالظلال أو الحيات التي تظهر وتختفي ، دون أن يكون لها قوام ، أو ثبات ، أو وضوح ، إنها لعبة المرايا التي جسدت له الإحساس بالتقليص . وتتجلى هذه « التيمة » الأخيرة بشكل واضح في مجموعة « المسرح داخل المسرح » التي ضمنها ثلاثاً من مسرحياته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، Sei e personaggi in cerca d'autore ، وكل على طريقته ، « Giuoco a suo modo » و « اللعبة ونجل » ، « Questa sera si recita a soggetto » ( ١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، ١٩٣٠ على التوالي ) . وإذا كانت ثلاثية « المسرح داخل المسرح » تتالجج بجاليات فن الدراما في المسرح - أدباً وعرضاً - لتقن نظرية جديدة تسمى إلى تخليص المسرح ذاته من الزيف والتشويه باسم الفن الجميل ، فإن هذه الثلاثية لم تكن في إسقاط الأقتمة عن المجتمع الإنساني ، مع فرق واضح بين « الأقتمة العارية » وهذه الثلاثية ، هو أن البشرية في الثلاثية هي المجتمع المسرحي : مؤلفين وشخصيات خفية ومخرجين وممثلين وجمهوراً . ولذلك فقد ضمن بيراندلو

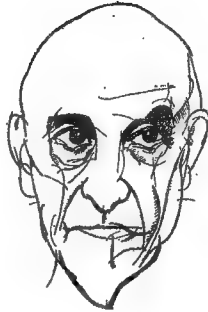
وبالقياسات موضوعة على الرسوم بشكل  
عكسي، لكي يلاحظنا الجميع،  
وأخيراً. ولكن هل هذه سلوكيات الحقيقة  
(الأصل؟) لا. سيكون مبالغين. إن  
الإنسان الحقيقي (الأصيل) لا يعرف حتى  
أنه حقيقي. ولكنه في الواقع حقيقي لأنه  
يرى العالم، ويرى الحياة، يهيمون  
جديدة، وكما يرى يقول ويكتب، يقول  
ويكتب كلمات جديدة، ككلماته هو،  
الكلمات الآخرين. وهو لا يفعل ذلك  
عمداً. سادتي. إلى أقسم لكم أني لم أبدع  
مسرحي عمداً. بل رعباً، على العكس،  
أخفي لو لم أبدعه بهذه الطريقة، حتى  
لا أسمع بعد ذلك أنه مسرح جديد. (٧)

### لتلخيص

#### (١) لويجي بيراندلو في مصر

ربما كان تعرفنا في مصر هل أدب  
ومسرح بيراندلو متأخراً بعض الشيء  
عن انطلاقة شهرته في العالم، حيث  
ترجمت أعماله في فرنسا وألمانيا منذ  
العشرينات، وعرضت على المسرح  
في العشرينات والثلاثينات، بل إنها  
عرضت في أمريكا قبل وفاة  
بيراندلو، أي قبل ١٩٣٦.

ولاشك أن مظهرنا، ورجال المسرح  
عندنا، قد قرءوا بيراندلو، وقرءوا  
عن بيراندلو منذ الثلاثينات على  
الأقل، سواء في أوروبا أو في مصر،  
بلغات أجنبية. ومن اليسير أن يثبت  
الباحث المصدق ذلك من خلال تطور  
الأدب المسرحي المصري، ومن  
خلال كثير من الكتابات الأدبية  
والفلسفية أيضاً. على إن الفضل في  
تعريف القارئ المصري بأدب  
بيراندلو ومسرحة يرجع إلى مؤسسين  
ثقافيتين بهذا الحركة في أوائل  
السبعينات، أما الأولى فهي مسرح  
الحكم، الذي تولى تأسيس ونشر  
مجلة للمسرح، التي نشرت كثيراً من  
الدراسات والترجمات من بيراندلو،  
وأما الثانية فهي المسرح العالي،  
الذي أصدر سلسلة المسرح  
العالي، وفتح الباب أمام القارئ  
المصري للاطلاع على أعمال كتاب



ل. بيراندلو

وطبيب في في نهاية هذه الدراسة في  
ذكرى بيراندلو، صاحب إحدى أعظم  
الثورات المسرحية في القرن العشرين، أن  
أثره يتحدث عن نفسه: «هأنذا هنا،  
مسند للإجابة عن الأسئلة التي توجهونها  
إلي، يفرض أن تكون الأسئلة مناسبة،  
إما عن الأدب بروجه عام، أو عن المسرح  
بروجه أضيق، أو—أيضاً—بالرغم من أنني لم  
أفقد لأية مسألتين فلسفية، بل المجهت  
تبقى وإرادتي دائماً إلى إبداع الفن  
فحسب، من واقع إمكانياتي لا من واقع  
فلسفي، وبالتأكيد، فإنه يمكن استخلاص  
المسرح الخاص الذي احتفظته دائماً في مواجهة  
العالم، والحياة، من كل أحوال الإبداعية.  
هنا المخرج (الفكري)، الذي يبدو لي  
عادياً جداً، والذي عبرت عنه بالطريقة  
التي بدت لي مناسبة وواضحة، يبدو مع  
ذلك للآخرين، غالباً، غريباً وضبابياً.  
أبها السادة، سواء كنا حقيقتين أو لم  
نكن، فإنه من المستحيل أن نكون  
حقيقتين بالقوة. ومن يريد أن يكون حقيقياً  
بالقوة، فإنه سيكون بالضرورة مبالغاً،  
لا حقيقياً. إن الأمر لا يحتاج إلا إلى جهد  
بسيط جداً لكي يبدو للناس متطرفين:  
يمكن أن يخرج في الخارج بأحكام متطرفة،

المتطرفين...» (٨) ويضيف الناقد الإيطالي  
سلفيو داميكو في دراسة نقدية لمسرح  
بيراندلو: «توجد في إحدى كوميديات  
بيراندلو شخصية فنية لعنصر مجلس الشيوخ  
(ساتور) تسلك في المسرحية سلوكاً  
ليجلاً. ويحكى أنه عندما دخل مجلس  
الشيوخ في إيطاليا عضو—حقيقي—يمثل  
نفس اسم الشخصية، وجه إلى بيراندلو  
رجاء حبي من شخصية مسرفة، بأن يغير  
اسم شخصيته الفنية، لتلائم ملاعبات  
مضايقة قد تقرب سوء التفسير. ولكن  
الشاعر أجاب: «ولماذا؟ إن شخصيتي  
مخلوق فني، موجود، أما صاحبكم فإنه  
يعد في الحياة صغراً، ليست له شخصية،  
غير موجود. كيف تريدون إذن أن تتنازل  
شخصية موجودة وحية عن اسمها لآخر غير  
موجود؟ إذا كان هذا الاسم يضاهي  
صاحبكم عضو مجلس الشيوخ، فيليه  
هو.!! إن في هذا المعنى كل بيراندلو.  
فالتسبة له يمكن أن تتشكك في وجود  
الإنسان الذي يمر في هذه اللحظة  
بالشارع، ولكن الشخصيات الفنية  
موجودة وحية وعائلة دون شك. إن  
الحياة (الواقع) عند بيراندلو خداع، أما  
الفن فلا، إن «الفن» عند بيراندلو،  
حقيقة» (٩).

العالم ، ومن فيهم لويجي بيراندللو ، الذي يعتبر الأستاذ محمد اميناحمد محمد - فيا أعلم - أول من ترجم مسرحه . وقد نشرت له تراجم عديدة لأعمال بيراندللو .

وإذا كانت عودة بعض المبعوثين من المسرحيين قد أتاحت لجمهور المسرح المصري أن يرى بعض أعماله ، أو بعض المكاسات منهنه ونظريته في المسرح ، على نصوص مسرحية مصرية ، أو على عروض مسرحية عالمية أو مصرية ، فلا شك أن الفضل في تفرغ مسرحه على خشبة المسرح المصري يرجع أولاً إلى الأستاذ عمود السباع الذي قدم له أول مسرحياته على خشبة المسرح المصري ، حيناً قدم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف من ترجمة الأستاذ محمد اميناحمد محمد ، بفريق أنصار الجيش ، في ١٩٦١ ، وأذكر أنني - وكنت حينئذ تلميذاً في إحدى المدارس - قد شاهدت العرض ، وكنت نقداً عنه في «أخبار اليوم» ، وكان النقد الأول والأخير الذي أكتبته عن عرض مسرحي ، لأنني احتريت الإخراج بعد ذلك ، وأصبح من غير المنطوق أن أتعامل مع النقد المسرحي إلا في المجال الأكاديمي . ثم أخرج الأستاذ كمال يس بعد ذلك مسرحية « لكل حقيقته » لنفس المترجم .

ومنذ ذلك الحين - أوائل الستينات - لم يعرض بيراندللو على خشبة المسرح في مصر ، اللهم إلا في مشروعات الطلاب وتدريبهم في المعهد العالي للفنون المسرحية ، وهو أمر يدعو للتساؤل ، خاصة إذا علمنا أن بيراندللو حاضر على رينريو المسرح في العالم على الدوام .

## (٧) قائمة بأعمال بيراندللو المسرحية

عن مجموعة «الأقنعة العارية» الصادرة عن دار نشر موندادوري ميلانو في ١٩٤٨ ، في أجزاء أربعة ، ويعرض النظر عن الترتيب التاريخي لكثافة هذه الأعمال

أو عرضها :

(١) ست شخصيات تبحث عن مؤلف .

(٢) (مترجم) محمد اميناحمد محمد

(٣) كل على طريقته .

(٤) (مترجم) محمد اميناحمد محمد

(٥) الليلة نرجيل .

(٦) (مترجم) محمد اميناحمد محمد

(٧) أبو زهرة بنفسه (فصل واحد)

(٨) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(٩) لعبة الأرواح

(١٠) (مترجمه) أحمد سعد الدين

(١١) ثلاثة الأمانة .

(١٢) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(١٣) الأحق (فصل واحد)

(١٤) الرجل ، الوحش ، الفضيلة .

(١٥) كما في السابق ، وأفضل .

(١٦) إلياس المرأى .

(١٧) كما ترواني .

(١٨) لكل طريقته .

(١٩) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(٢٠) كله ، من أجل الطيب .

(٢١) منطلق الآخرين .

(٢٢) العشى (فصل واحد) .

(٢٣) هنري الرابع .

(٢٤) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(٢٥) ديانا والفردا .

(٢٦) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(٢٧) الحياة التي أعطيتها لك .

(٢٨) حلم (ورثا لا) .

(٢٩) صديقة الزوجات .

(٣٠) المظفة (فصل واحد)

(٣١) (مترجمه) محمد اميناحمد محمد

(٣٢) السيدة موري ، واحدة

واثنتان .

(٣٣) فكر في الأمر ، يا جاكوبينو .

(٣٤) أصداف صقيلة (فصل واحد) .

(٣٥) الطالبة ، بالجلجل .

(٣٦) الزلعة

(مترجمه)

(٣٧) محصن

(مترجمه) وأنتجت تلفزيونياً من إخراجي ، بطولة ستاء جميل

وجميل راتب .

(٣٨) واجب الطيب .

(٣٩) تكريس سيد السفينة .

(٤٠) ولكنها ليست شيئاً جدياً .

(٤١) الحياة الجميلة .

(٤٢) الرخصة .

(٤٣) الأبن الآخر .

(٤٤) ليدلا .

(٤٥) إما لها صاحب ، أو ليس لها

صاحب .

(٤٦) لا يعلم أحد كيف .

(٤٧) عندما يكون الإنسان شيئاً ما .

(٤٨) أن نجد أنفسنا .

(٤٩) المستمرة الجديدة .

(٥٠) لا تزارو .

(٥١) غرافة الأبن الذي تلو .

(٥٢) حادثة الجبل (وتعتبر

المسيرة الفنية الناقصة في أعمال

الكاتب ، لأنه توفي بعد أن كتب

الفصلين الأول والثاني ، وقد شرح

لأبنة ستيغافو بيراندللو - وهو على

سرير الموت - ما كان يحلم به للفصل

الثالث ، وقد نشرت تلك الجزء

الجمجمة ، متضمنة ما رواه الكاتب

لأبنة عن تفاصيل الفصل الثالث) ●

## هوامش :

(١) دراسات بيراندللو : القاموس الأدبي لأعمال والشخصيات ، الجزء السادس ، ص ٤٤٦ - برياني ، ميلانو ١٩٥٧ م .

(٢) استظهر بيراندللو هذه الرواية مسرحية بنفسه في العراق في عام ١٩٦٦ ، وقد ضمن مسرحه بعد ذلك كتاباً من موضوعات وأدكار

والشخصيات قصصه القصيرة برواياته .

(٣) ترجمة للكاتب عن الأصل الإيطالي ، الأمانة الطرية ، الجزء الخامس ، موندادوري إيطاليا ١٩٥٥ م .

(٤) المسرح الإيطالي أسس القديم ، دراسات نقدية للكاتب الإيطالي أنجيلو ليونو ، دار نشر كاليب ، إيطاليا ١٩٥٨ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٥) مختصر «الروح المسرح» لسلفريديكو ، دار نشر جاززانتي ، ميلانو ١٩٦٠ الجزء الثاني ص ٣٣٧ .

(٦) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

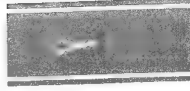
(٧) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٨) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٩) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(١٠) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(١١) في شرح بيراندللو للجمهور في أمريكا ، القاموس الأدبي للمؤلفين ، لكل الأمانة ، وكل الأدب ، برياني ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .



مظاهرها ، وتمتد شخصيات الفرد الواحد ، وعدم إمكانية التواصل بين الناس .

وفي مصر وجد بيرانديللو اهتماماً من المترجمين ، والققاد والباحثين ورجال المسرح على حد سواء وكان من أوائل من اهتموا بدواسته بيرانديللو محمد أمين حسونة الذي أصدر عنه كتاباً في سلسلة « إقرأ » تناول فيه حياته وفكره وعلميته وفنه الروائي والمسرحي وترجم له « نفس هذا الكتاب مختارات من قصصه القصيرة » ، إلا أن ما بلغت أنظارنا هو أن المؤلف يشبه بيرانديللو ( بعمر الحيام ) من الناحية الفلسفية ويؤكد أنها « يناديا » بالقضاء والقدر ، وبأن أساس الكون وهوي نظامه هو الجبر والاضطرار فالقدر في نظر كل منهما أزل ، والقضاء أعسى ، ولستنا موعى آلات في يد الدهر ، تحركها كما تحرك الريح أغصان الشجر ، فليس لنا من إرادة ، ولا في وسعنا أن نستقل بأرأثنا ، وإنا نحن رهاق في رقعة شطرنج . »

رغم أراء المؤلف أن يقرب إلى ذهن القارئ العرفي فلسفة « بيرانديللو » فشبها بفلسفة عمر الحيام في الحياة إلا أنها كما سبق وأشرنا تختلف عنها في جوهرها وجذورها .

وإذا كان الفضل يرجع لمحمد أمين حسونة في تعريف القارئ المصري بعالم بيرانديللو فإنه لم يستون تريد على العشر سنوات قبل أن يأخذ هذا الكتاب مكانه بين الأدباء العالمين المشهورين في مصر . ولعل الحقلة كانت مواتية حينما اضطلع المسرح بدوره كقناة جادة لنشر الثقافة في مصر ، وكانت تلك الهبة المسرحية في الستينات ، وحينئذ حظيت الترجمة باهتمام وتشجيع واسع ، من حيث أنها منافذ للحرية وحين على ركب الحضارة وعصمت سلسلة « روائع المسرح العالمي » لعل الأهل الفنية القيمة لكبار الكتاب المسرحيين العالمين ، وهكذا اتسع أفق المعرفة ليطلع القارئ والمترجم المصري على أدب أجنبي إلى جانب الإنجليزية والفرنسية ففرع المسرح الأتالي والإيطالي ، والروسي .. وغيرها من المسارح . نستطيع القول بأن بيرانديللو تمتع بهذه اللحظة المواتية .. وكان من أوائل من ترجمهم ، مترجمة مسرحية تمت شخصيات بحث من مؤلف التي ترجمها محمد اسحاق محمد محمد رقم ١٤ من سلسلة « روائع المسرح العالمي » ، وصدرت سنة ١٩٦١ ، وسرعان ما سيطر بيرانديللو بفنه

## لويجي بيرانديللو في مصر

الطبعة الأولى: ١٩٦١

الشعور ، كالحكم ، بحلله دون مشاركة ، وفنكك صورته ، ونتيجة لهذا التحليل يتولد شعوراً آخر .. وهو ما أحياه أنا والشعور بالقيض . ولذا فيمكن القول بأنه في لحظة الإبداع الفكاهي يكون العقل مثل مرآة للشعور ، ولكنها مرآة « من ماء تلحي لا تملك في جذوة الشعور فحسب وإنا تنعص فيه فينطق » لحيه ونشئة الماء هي الضحك الذي يبعث الفكاهي .

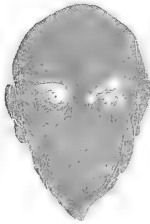
والمصوّر الأساسي الذي تدور حوله كل أعمال بيرانديللو والذي يجمع بينها جميعاً هو ثنائية الحياة والشكل أو البناء ، ويرى بيرانديللو ضرورة أن تأخذ الحياة شكلاً واستحالة أن تستغنى في هذا الموضوع يكن في حد ذاته . كما يقول « تلجر » - للتدليل على حداثة وعصرية أعمال بيرانديللو . فالفلسفة الحديثة ابتداءً من « كانت » تقوم على إدراك هذه الثنائية بين الحياة - وهي تلقائية مطلقة - ونشاط خلاق . والاندفاع دائم نحو الحرية . والبناء أو الأطر التي تسعى إلى احتوائها ، وتصظم الحياة بهذه الأطر والأشكال مرة تلو الأخرى قسبها ، وتلجها لتتمضي فيها . ويبدو الواقع أمام بيرانديللو بدراميته العميقة ، وهذه الدراما تمثل في الصراع بين عرى الحياة الأولى والثياب أو الألفسة التي يطلع البشر إلى تنقيتها بها . وصتاوين أعمال بيرانديللو تمكس هذا الصراع وهذا المزج مثل الحياة العارية ، والألفسة العارية . ومن ثم فالوضوحات التي تتدور حولاً أعماله هي نسبية الحقيقة ، واستحالة الوصول إلى جوهرها وما يكن وراء

ترجم صلة بيرانديللو<sup>(١)</sup> بمصر إلى أكثر من خمسين سنة ، في سنة ١٩٣٢ قام بزيارة لمصر بدعوة من مدرسة الليسي الفرنسية بالاسكندرية لإلقاء محاضرة في افتتاح موسم نشاطها الثقافي الذي اعتادق أن تنظمه سنوياً .

واسفرت زيارة بيرانديللو لمصر أربعة أيام من الرابع عشر إلى الثامن عشر من شهر ديسمبر ، قوبل خلالها بالترحاب والتكريم سواء من مدرسة الليسي أو من الجمعيات والندبات الإيطالية والمصرية ، والبولين الإيطاليين بمصر ، وتحمل لنا جريدة « جوردنالي دوريني » وهي جريدة إيطالية كانت تصدر بالاسكندرية خبر وصول بيرانديللو وتفاصيل زيارته وقاءاته في القاهرة والاسكندرية .

ومن المعروف أن بيرانديللو كان<sup>(٢)</sup> متعدد المواقف فقد بدأ حياته شاعراً ثم أجه إلى القصة القصيرة والرواية والمسرح . وترجع شهرته في العالم إلى كتاباته المسرحية ورغم أن قصصه القصيرة ورواياته لا تقل أهمية عنها . وكان لبيرانديللو إلى جانب ذلك دور كبير في الحركة الثقافية في إيطاليا فقد كتب منذ شباه في كثير من المجالات الثقافية والأدبية .

ولكي يفهم قارئ بيرانديللو أعماله المختلفة لابد له أولاً من أن يعرف مفهوم بيرانديللو عن الفن وذلك من خلال بحث كتبه عن الفكاهة L'Umorismo وضع فيه خبرته ونظرتة للفن والحياة . فالفكاهة عند بيرانديللو تقوم على « الشعور بالقيض » . في لحظة الإبداع الفكاهي : يظل العقل حاضراً في مواجهة



ل. بيراندولو

شخصيات كتاباته ، قد كون لنفسه شكلاً تمييزياً بخاصة به ، قولاه العبارات المشكورة ، والاشارات والإعادات ، والتراكيب اللغوية اللاحقة التي تتوافق مع إيقاع المشاعر المكتوبة أكثر من توافقها مع تقاليد لغة الحديث أو الكتابة . « وهذا ما يفسر لنا استخدام « بيراندولو » الواسع للألفاظ المتعجب استخداماً خاصاً تنفرد به كتاباته وذلك فيما يخص بموقعها في الجملة أو بدلا لها غير المألوفة في اللغة الإيطالية والتي لا بد وأن تستمدحها من سياق المعنى .

هذه كلها خصائص تستلزم جهداً من المترجم لا يستهان به عند نقل هذا العالم اللغوي المسقط إلى اللغة العربية ، مع الالتزام بقواعدها الأصلية . ووضوح تراكيبها وبجمال صياغتها . ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المترجمين قد اجتهدوا في ترجمة العنوان الذي ذكرناه كمثال لاختلاف الصياغة لكن يتحاشوا أشكالا لم يألفها القارئ العربي ، مع أنهم احتفظوا بالكثير من مفهونه . والمعنون كما وضعه المؤلف يقولون هكذا : (إن بلما لكم) ، صيغة غريبة ولا ريب على الأذن العربية ، إلا أن الأذن الإيطالية أيضاً لم يكن قد ألفتها قبل بيراندولو . فهو يؤكد حداثة فنه في اللغة التي يستعملها ، وليست هذه هي المرة الأولى التي يفتاح فيها . بيراندولو قراة بعنوان غريب ، فله مسرحيات تحمل « جملة حوار » كاملة عززاً لها . وفي إختيار العنوان تأكيد وتجسيد بل وخلصة ما عنون يأتى به القارئ بين صفحات الكتاب ، ومن ثم يبدو أن بيراندولو أراد أن يبين القارئ أنه يصعد التبرؤ على عالم لم يألفه من قبل هو عالم نسبية الحقيقة . فبعد يضع القارئ أمام رؤية موضوعية مشروطة بأعري

قصص بيراندولو الشهيرة وهي تلك التي ياجو كويشي وجاري نشرها الآن ضمن مجموعة مختارات روائية إيطالية مترجمة .

ومن هذا العرض السريع للاهتمام الذي حظى به بيراندولو . لدى مترجمينا كان يسيراً علينا أن نلاحظ تعدد المترجمين لمسرحيات بعضها وفي حيز زمني ضيق وأنه يستثناء بعضي الرابع من حيث أنه اسم شخصية تاريخية لا ليس فيه ، فلان من يقرأ عناوين مترجمات بيراندولو ربما انحطط عليه الأمر أحياناً وظن أنه يصعد قراءة مسرحيتين مختلفتين بينما الأمر لا يصمد كونه تناول مترجمين اثنين لمسرحية واحدة . ولأخذ على سبيل المثال مسرحية *Cost e vi pare* فقد ترجمها كامل صليب ١٩٦٣ تحت عنوان الأمر إليك بيتا ترجمها محمد اساميل محمد ١٩٦٧ بعنوان حسب تفكيرك ، كما وأن سعد أردش قد أشار إلى نفس المسرحية معنوياً إياها لكل حليفته وذلك في تناوله لحياة بيراندولو وخصائص فنه في المقدمة التي كتبها لترجمة سعد الذين وبنة الى سبق وذكرناها : قواعد الماززة .

ولعل هذا التباين الواضح في التعبير يشير إلى مشكلة الترجمة الأدبية إلى اللغة بوجه عام ، ومشكلة ترجمة أعمال بيراندولو بوجه خاص ، فهو كاتب مجرد ، تلتز على التقديم ، لا يؤمن باستمرارية شكل ثابت للحياة ، « فالحياة تدفق وتتحول مستمر » ، وعلى هذا فأحداث وشخصيات ولغة رواياته تجسد رؤيته هذه للحياة . ولعلنا نجد في تحليل « كورادو سميوني » ، وهو من أهم نقاد بيراندولو ، ما نختص به في هذا المجال حين يقول أنه « قلما يستعمل عناصر اللغة العامية أو اللهجات المعروفة في الإيطالية ، ويبدو أن كلا من

ونكره على اهتمام محمد اساميل محمد فائحه زمنياً طويلاً ، حتى ارتبط اسم المؤلف والمترجم ارتباطاً وثيقاً في أذهان المهتمين بمسرح بيراندولو في مصر ، فقد ترجم له ما يقرب من عشرين مسرحية ، نشر منها قرابة اثناس عشره نذكر من بينها ، فنبلا على سبق ، مسرحية الليلة ترحيل ، والبلرة سنة ١٩٦٥ ، دنرى الرابع ٦٦ ، حسب تفكيرك ١٩٦٧ ، كل شيخ له طريقة ٧٧ .. الخ .

ولا يكاد يمر الوقت على نشر أول مسرحية لبيراندولو حتى يسهم مترجم آخر ، كامل صليب ، ويقدم للقراء مسرحية بيراندولو الشهيرة والتي يتالع فيها الكاتب قضية الحقيقة وكيف أنها ليست واحدة بالنسبة للجميع بل تختلف باختلاف الزرى فهي تبدو للمرء في شكل ما وفي نفس الوقت يراها غيره بشكل آخر وقد أعطى عنواناً لهذه المسرحية الأمر إليك ونشرها ضمن سلسلة الألف كتاب في سنة ١٩٦٣ . وما هو جدير بالذكر أن محمد اساميل محمد ترجم نفس المسرحية تحت عنوان آخر .

ويبدو أن مسرح بيراندولو قد جذب مترجمين آخرين إلى الاهتمام به فظهر هذه المرة سعد الدين وهبة لأخذ مكانه في مصاف مترجمي بيراندولو وينشر في سلسلة « رواع المسرح العالي » في عدها الخامس والسبعين الصادر في سنة ١٩٦٥ مسرحية *Il gioco delle Parti* وقد فضل أن ينشرها تحت عنوان قواعد الماززة .

وفي يناير ١٩٦٥ قدمت مجلة المسرح في عدها الثالث عشر النص الكامل لترجمة مسرحية « هنري الرابع » التي قام بترجمتها وكتب مقدمه لها د . طارق عبد الوهاب . إلا أنه لا يكاد يمر عام واحد حتى يأتى القراء بنص المسرحية وقد ترجمها محمد اساميل محمد وقدم لها ونشرت في سلسلة « للمسرح العالي » لسنة ١٩٦٦ م .

غير أن هذا النشاط للموسر في نشر أعمال بيراندولو الترجمة في السينات قد أحبطه قرة ستكون نسبه وإن وجدت مترجمات لم تعرف بعد طريقها إلى النشر مثال واجب الطبيب ومتر العرايا ومنظر الآخرين وهي لسعد اساميل محمد وكلها مسرحية وأما الأمر غير جاد ترجمة كاتبة هذا المقال . مع هذا فأعمال بيراندولو من رواية ومسرح لا تزال تشغل دأري الأديب في مصر وما هو محور مرقس يقوم بترجمة إحدى

ذاتية، ولن تصحق الأولى إلا الثانية، التي أود أن يعطينا إيماناً أكثر فحتم بها عبارته وإيماناً في الاهتمام وضعها بين قرابين وكأنه يقول إن الأمر أوالشيء.. أى شيء ما هو إلا كما يراه الإنسان. ولا كان هناك تباين في العنوان فطبيعي أن نجد نظيره في متن الترجمة فالنقل من لغة شعب إلى لغة شعب آخر وخاصة في الأعمال الأدبية يشابه كثيراً النقل من لغة فن إلى لغة فن آخر. مثل نقل رواية إلى غشية المسرح أو شاشة السينما، فالنقل يتحقق بالضرورة من خلال تفسير الناقل ورؤيته للعمل نفسه.

ولذكر هنا ترجمتين من الإيطالية لقرتين من أحد مشاهد مسرحية واحدة. قتي ترجمة كامل صليب الأهرام إليك نقرأ هذا الحوار للفتاة دينا، ابنة المستشار وهي تجيب على إتهام خلطها لها بالفضول حينما سمعت وراء البحث من معرفة حقيقة. السيدة «برتسا» هل هي ابنة السيدة «فرولا» أم الزوجة الثانية للسيد «برتسا»:

لاوديزي : آه، طبيعي، حقاً طليس لديكما شيء آخر تفضلته  
دينا : لا، اسمع يا خاخي الحبيب : فأنت يجلس هنا، ولا يملك ما يقفله الآخرون من حولك.. حسنًا.. سأعرض عليك الأمر. ها، ووقو هذه المنضدة أمامك، أجبني لأضع، بكل ثبات.. لا، لن أضع الرأس المشقوق لذلك السيد هناك.. لا شيء سوى حذاء الطاهية.

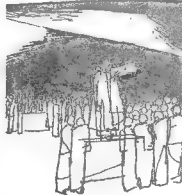
بينما نقرأ في ترجمة محمد اسماعيل محمد، حسب تقديرك الصياغة التالية:

لنري : آه، طبيعي فعلاً: لأكرم قاضيين

دينا : لا، اسمع يا خاخي، حتى لو كنت لا تفقت إلى ما يفضل الآخرون من حولك، فم جئت أنا ووضعت على هذا المنضدة الذي أمامك بالذات، وبدون أدنى خطيئة.. أو بسحنة هذا الصفق ماذا.. حذاء الطاهية مثلاً.



ثم حوارك ملموسة في الصياغتين رغم التزام المترجمين، فالأصل كما كتبه «بيرلديلو» ويضاج في بعض جزئياته إلى تفسير، حيث يعتمد على الإشارة أكثر مما يعتمد على التعبير الواضح. هنا إلى جانب أن الحديث كما هو في الأصل يعكس تلقائية لا تحكمها أصول اللغة بقدر ما توجهها أساسيس ومشاعر الشخصية التي تتحدث : دينا بينهما خلطاً بالفتاة بينا المشكلة تشغل حيزاً، في تفكيرها وتفكير أهل السيد كاليا، ولهذا فهي تحاول أن ترد عن نفسها الإتهام وتل نفس الوقت تحاول أن تشعر خلطها المادي، غير المكثرت كيف يمكن أن يثير أمراً، غير مألوف، مثل مسألة السيد، «برتسا»، فضول الناس، وعلى هذا فهي تتدرج في حديثها معه من توبة مائدة ودودة إلى أن تصل إلى شيء من الحيلة، ثم في محاولتها البحث عن شيء يمكن أن يفرض نفسه ويجذب انتباه أقل الناس فضولاً، لا يسفها خيالها، وإن كانت مشاعرها تتأجج حقاً، فما تكاد تخرج بمخيلتها سحنة ذلك السيد، أي السيد «برتسا»، حتى تلفظ صورة مثيرة



جداً وهي حذاء الطاهية على المنضدة أمام السال. وفي محاولة لنقل ما أراد بيرلديلو أن يقوله يمكننا أن نصيغه على النحو التالي:

لاوديزي : آه، طبيعي بالتأمل : فليس لديكما ما تفضلته.

دينا : لا، بل انظر يا خاخي العزيز. انت تتحى جانباً هنا دون أن تفقت لما يقفله الآخرون من حولك. حسنًا.. آلى أنا، وهنا على هذه المنضدة الصغيرة، الموضحة أمامك، أضع لك، دون- ما- اض- ط- راب- لا، بل وعلى وجهي سحنة ذلك السيد الذي يستحق الشق- أضع ماذا - حذاء الطاهية مثلاً.

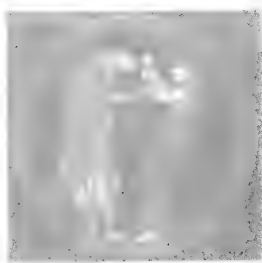
ولقد راعينا في الصياغة الاحتفاظ ليس بمداني التميزات والألفاظ وحسب ولكن الاحتفاظ كذلك بترتيب أجزائها كما وردت في الأصل مع عدم حذف أو اختصار أي من عناصرها حتى لا تفقد إيقاعها وأثرها على القارئ، «لاوديزي»، فيبتسط مستطراً كما هو وارد في النص.

وعلى هذا فقد اجتهد المترجم المذكوران رغم ما بالنص الأصلي من صعوبة تعلم على المترجم الأول منها أن ينقل الجزء الأخير من الحوار نقلاً سليماً، وبهذا فقد كان محمد اسماعيل أكثر توفيقاً.

ولتحفظ اختلافاً آخر في الترجمة كما يوضح في المثال الثاني. قتي ترجمة كامل صليب نقرأ : لاوديزي : حقاً! أية تصورات غير محقولة هذه! فلاشك فان هناك، نتيجة لحظه، أو لحظتها، أو حتى دون أن يفتلي! أعدهما، لا بد وأن هناك تناقضاً في الطابع، ومن الطبيعي، في مثل هذه الحالة...

بينما يترجم محمد اسماعيل هذه الفقرة كما يلي:

لنري : كلما! خيال كخيال السلاحف! هل من الصعب أن تصور أن اختلاف المزاج، عندها أو



وللتطور المرتق للأشياء . وتؤكد الدراسة كذلك أن أعمال بيرانديللو المسرحية هي ترجمة أدبية للوحات تشكيكية في تجريدية تعبيرية .

وتربط د . نهاد صليحة أيضاً بين بيرانديللو وعالم الفن التشكيلي ، فقد وجدت في مسرحية ست شخصيات بحث عن مؤلف أصديق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التشكيكية . وتؤكد أن بهله المسرحية « كوميديا في طور التآليف » يحاول بيرانديللو أن يعطم التصور التقليدي للفوتوغرافي للواقع ، ويعمل في فكرة ليكشف لنا مستوياته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة مستنداً إلى فلسفة التشكيبيين وتؤكد الفكرة نسبية الأشياء واستحالة المعنى المطلق لها .

وتؤكد د . نهاد صليحة أن المسرحية لكونها « في طور التآليف » كأي عمل تشكيكي تنطوي على امكانية التفسير المتعدد ولا تدعي لنفسها معنى مطلقاً . وهي تشكيكية كذلك إذ أن بيرانديللو يفتت الواقع إلى مستويات متعددة ، تتصارع وتتلاحم بهدف ربط هذه المستويات بالمفرض الذي يحدد نفسه في أحداثها .

ومن بين عرجائه المسرحيين الذين اهتموا بالكتابة عن بيرانديللو نذكر سعد أردش الذي يحدثنا عن « الأفتنة العارية » فيبين لنا كيف تشابه لغة شخصيات بيرانديللو وتساهاها كذلك في الشكل الاخلاقي لتصرفاتها وفي الزمن التي تعاني منها : فهي شخصيات يزعجها قلق داخلي وكلها تقريباً « تنطق » ولغتها عصبية ، كثيرة القطيع ، غاضبة بالقلق والأسى ، وهي لغة تعكس الطبيعة القاسية الجامدة ، للشخصيات الشبيهة بالعراس الحشوية .

وتناول سعد أردش بيرانديللو من زاوية أخرى كمفخر مسرحي وتؤكد أن بيرانديللو هو من أكبر الكتاب الذين أعادوا للمسرح ظاهرة المؤلف الفرج ، وللأحظاظ الخارجية الطويلة الدقيقة الكثيرة التفاصيل في النص يجعل من بيرانديللو عرجاً لمسرحياته حتى لو تناولها بالاعراج آخرون .

وإذا كان جمهور القراء في مصر قد أباد واستمتع بأعمال بيرانديللو سواء من خلال الترجمات أو الدراسات ، فإنه عرف بيرانديللو أيضاً من قرب على شاشة التلفزيون وعلى خشبة المسرح ففي عام ١٩٦٢ قامت جمعية أنصار التشثيل والسبنا بتقديم مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف على مسرح

حديث غاملاً ، ولم يهتموا بيرانديللو بأي من علامات الترقيم فلما تخطى بجبالاً أوسع للاجتهادات المختلفة .

وبينا تصرف كامل صليب بعض الشيء في الصياغة دون المساس بالمعنى نجد أن محمد امناحيل غير المعنى كذلك .

ومن الواجب علينا أن نقول أن مثل هذه الجهات لا يجب أن تعسب على المترجم فهي لم تؤثر تأثيراً كبيراً على مجال العمل كله ، ونجس المترجم أن تقلل عالم بيرانديللو الخاص إلى القارئ المصري والعربي . وينعكس هذا في الكتابات التحليلية والتفندية التي كتبها دارسون مصريون احتياداً على هذه الترجمات .

وكما وجد بيرانديللو استجابة وشغفا من المترجمين المصريين حظي أيضاً باحترام وتقدير نقاد ودارسين لم شأنهم في عالم الأدب والمسرح فقد رأى د . رشاد رشدي في قصصه القصيرة يمثل في قصة الحرب التي ترجمها له نموذجاً لكامل البناء الذي يشتمل على المقومات الأساسية للقصة القصيرة

وقد أول د . رزقي مصطفى اهتماماً كبيراً لدراسة مسرح بيرانديللو . ففي عام ١٩٦١ أجرى بحثاً عنوانه « مناظر مسرحية تجريدية لثلاث مسرحيات حديثة » تناول فيه مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف وأكد أن أعمال بيرانديللو ليست أمجاداً فلسفية تهدف إلى التغيير ولكنها رؤية إنسانية مدركة لحياة ومشاعر الانسان في قالب جديد يعطى رؤية لظاهر الأشياء وباطنها ، الحقيقة والوهم ، مما يعطى الصورة الحقيقية لحياة الانسان في قالب تعبيرى أساسه التشثيل والمقارنة والغاء الزمان والمكان

عنده أو عندهم كلهم وصل إلى حد التناثر مما أدى إلى ...

ويمكننا أن نغير من نفس الفقرة بصيغة ثالثة فنقول :

لاوديزي : حقا ! ياله من عيال عهود ! يصعب علينا أن نتصور أنه من جرأه خطأ صدر منها ، أو أنه قد أو حتى دون أن يخطئ ! أيا منها - تولد تناثر في الطابع ، ولذلك ، وحتى في هذه الظروف ..

ولاوديزي هنا يتكلم على طريقة تفكير ابنة أخته ، وهو الشخصية التي ظلت طوال المسرحية تسخر من تصرفات المحيطين به ويقف وسطهم ثابتاً بينما الجميع يتخبطون في مضيق الحقيقة . وفي المقدمة التي كتبها محمد امناحيل لهذه الترجمة يقول : « يقو لنذكرى (... ) بدور السفسطائي في جمع الالتيين ، فهو لا ينقطع عن توجيه الأسئلة . وعن اخراج من يتحدث معهم ويفصح لجملهم ... » ولذا فإن الأرجح أن حديثه هذا لا ينحصر به دينا فقط بل الجميع ، جميع الناس .

وحسب تركيب الجملة في الأصل الايطالي ففاعل الجملة غير محدد وفي هذه الحالة يمكن أن يكون المرء أو الإنسان أو دينا أو الناس أو نحن بنى الانسان . ثم أن خبثه التكبكية هذه تغلها كامل صليب في صيغة الاتيات بينما ترجمها محمد امناحيل في صيغة استفهام . بحيث أن الجملة لم تكتمل ، لأن دينا طامعت



الجمهورية في المدة من ٨ إلى ١٧ يونيو، من اخراج محمود السباع وتشكيل نخبة من أفضل الممثلين مثل نسيمة وصفي وعبد توفيق وعصمة توفيق وكامل يوسف .

وبالعالم بيرانديللو في هذه المسرحية قضية فنية هامة وهي قضية الشخصية حين تتغلغل من خيال الفنان « حية ، خالدة » ، فلا يمكنها الوقوف على خشبة المسرح لتضع من مأساتها مباشرة بل لابد من خرج بيوتا للظهور وتلث جسمها إلا أن الشخصيات حسب عرضها بيرانديللو في هذه المسرحية لا تجد نفسها في أداء الممثلين ، فالممثلون رغم براعتهم أضلوا الشخصيات - حسب رؤيتهم - شكلا مختلفا عن حقيقتها . وهنا تبرز مرة أخرى ثنائية الحياة والشكل التي طالما أثارها بيرانديللو في كتاباته . وقد كان لعرض هذه المسرحية أصداؤه الواسعة ، فخلقت جوا من الاهتمام المكثف بالكاتب وأفكاره وموضوعاته وقضية كتابته وغير ذلك من مقومات الكتابة والعرض المسرحي حتى أن الناقد فراد دوار ، في حديثه عن عرض المسرحية في مصر ، وصفها بأنها « مغامرة فنية تستحق التقدير والتأييد » ووجه الدعوة لفرقتها المسرحيين وخاصة من درس منهم في الخارج لتقدم هذه المسرحية من ناحية الاخراج والممثلين .

وقد حظيت المسرحية كذلك باهتمام محمد مندور فكتب عنها تحت عنوان « ست شخصيات : درس نظري وتطبيقي » أنها تقدم « درسا عميقا نظريا وتطبيقيا عن حقيقة المسرح وحقيقة الحياة ، مركزه هذه الحقيقة في الشخصيات وكيفية خلق الممثلين لها وواجب الممثلين في الاحتفاظا بها بحقيقتها ، وهي لذلك تصدر من المسرحيات الصعبة الاخراج . كما أنها تتطلب جمهورا خاصا من المثقفين ، ويصح القول بأنها من مسرحيات الجلب » . ودعا يكون عرض المسرحية في القاهرة لفترة وجيزة يرجع إلى أنها مسرحية صعبة تحتاج إلى جمهور خاص ، وليس هذا بالغريب فقد حدث لها عند عرضها لأول مرة في إيطاليا أن أثارت الدهشة والريبة ولكنها استطاعت فيما بعد أن تجوز إعجاب الجماهير والناقد وفتحت أبواب الشهرة الطويلة أمام بيرانديللو .

وقد قدم المعهد الثقافي الإيطالي في ٣١ يناير سنة ١٩٧٢ عرضا لمشاهد من مسرحية « ذو الزهرة في له » قام بإعدادها وأداها كرم مطاوع واشترك معه في العرض عدد

من الممثلين وقد لاقى العرض نجاحا وتقديرا من جمهور المثقفين .

وفي الموسم للمسرحي ٧٨ - ٧٩ تم عرض مسرحية هنري الرابع على مسرح الطلبة من اخراج وألفت التوزيع وبطولة جميل بروسوم وليل سعد ونخبة من شباب مسرح الطلبة . وهذه المسرحية تتناول موضوع الجنون كحل تتخلص به الشخصية من مآلاتها ولكن هذا الحل يفتل ، فكل كل الحلول التي يضعها بيرانديللو لشخصيات مسرحياته .

وقد أشاد النقاد بأداء البطل جميل بروسوم وبالاخراج الذي عكس بأمانة نظره بيرانديللو وفنصفا كما أشادوا بالتيكوير المسرحي المتميز لتوزي السفني .

ولكن ما يشد انتباهنا حقا هي تلك الصورة التي خرج بها النقاد والمعلقون عن شخصية المستشارين الأربعة المزيين والدكتور « جيتوني » الذين تحولوا إلى « موهجين متعطلين يتبادلون النكات والقفشات ويتظاهرون هنا وهناك بلا مبرر » وكأنهم شخصيات وأقنعة في ملهة مركبة (كوميديا ديلاز)، وقد يكون الخرج قد تأثر في هذا ببعض الممارات التي وردت على لسان هنري الرابع والتي يصف فيها مستشاريه بأنهم موهجون أحياء ، فألبسهم أقنعة « الكوميديا ديلاز » التي لم يقصدها بيرانديللو .

ولم يقتصر النجاح الذي لاقاه بيرانديللو على المحرمات والدراسات التي دارت حول فكره ومسرحه والعروض التي قدمت له ، بل إن فكره وتقنيته المسرحية عنه قد أثرت في واحد من ألح كتاب المسرح المصري وهو الدكتور يوسف إدريس . ومن هذا التأثير كتب د .



د. إدريس

لويس عرض مؤكدا أن الفرارير وكذا الهزلة الأرضية بهما تأثر كبير بيرانديللو . فلي الفرارير « يعلن علينا ( المؤلف ) انه لم يفرغ بعد من خلق رواية السيد والفقير... » ويؤكد أننا « بهذا المعنى يمكن أن نقول أن الفرارير هي مسرحية « شخصيات يتحان من أدوار بعد أن تركها المؤلف بمجرد أن غلظتها على خشبة المسرح (...) » وكتب لها « فكرة مسرحية » لا أكثر من عكس الأشكال الذي أوتفها فيه بيرانديللو . ويؤكد الدكتور لويس عوض كذلك أن العلاقة بين الحلم والحقيقة والتداخل بينهما في الفرارير إنما هو تابع من تأثر يوسف إدريس ببيرانديللو ، ويمكننا أن نؤكد نفس المعنى « بالنسبة للهزلة الأرضية فهي مغلفة في جزء كبير منها » بالحلم البيرانديللي .

والآن والعالم كله يحفل بالذكرى الخمسين لوفاة بيرانديللو فلنأمل أن نرى في القريب إحدى أعماله على خشبة المسرح وأن يواصل الشخصيون في الأدب الطغلة وفي المسرح ترجمة بقية أعماله المسرحية والرواية .

## هوامش

- (١) ولد بيرانديللو في مدينة أيمبريه بميلانو في ٢٨ يونيو ١٩١٧ وتوفي في روما في ١٠ ديسمبر عام ١٩٣٦ - حصل على عضوية أكاديمية العلوم عام ١٩٢٩ وحل جائزة نوبل للأدب عام ١٩٣٤ .
- (٢) بيرانديللو كان يحب الاخراج فقد كتب خمسة حوارين مسرحية ، و٢٦ قصة قصيرة ، ٧ روايات وكتابة الأربعين مسرحية .
- (٣) د . وفاد رندى ، عن القصة القصيرة « ملكة الأمل » ، القاهرة ١٩٥٩ .
- (٤) د . ناهد سلحفاة ، للمراسل المسرحية المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٢ .
- (٥) سعد أردش ، من المسرح الإيطالي منذ البدايات وحتى المحاسبات ، القاهرة ١٩٧٧ .
- (٦) سعد أردش ، المسرح في المسرح العالمي ، الكويت ١٩٧٩ .
- (٧) فراد دوار ، ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، جريدة لسان ، ١٧ يونيو ١٩٦٢ .
- (٨) د . محمد متحر ، في المسرح العالمي ، دار نسيمة مصر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٩) فراد دوار ، هنري الرابع والبرانس الحية والسقط ، مجلة صباح الخير العدد ١٢٠١ في ١٩٧٩/١/١ .
- (١٠) د . لويس عوض ، ثورة والأدب ، دار الكتب العرب ، القاهرة ١٩٦٦ .

# برانديللو رساما

وهذا الإحساس الذي يثير مشاعره نجده قد  
رصده أيضا على لوحاته فإنه تمسكت ثارة شاعرية  
تتسم بالفوض . وثارة أشد ذات أسلوب  
وصفي يتسم بالوضوح الشديد .

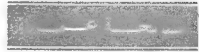
وقد أبدع برانديللو ما يقرب من خمسة  
وثلاثين لوحة . . . نرى على سطوحها برانديللو  
ابن الطبيعة أو ابن الكاوس كما كان يطلق على  
نفسه . .

والكاوس هي المنطقة التي ولد بها وهاش فيها  
طفولته وشبابه وهي كلمة مأخوذة عن اليونانية  
وتعني الفوضى .

وسجل لوحي برانديللو ابن الكاوس بفرشاته  
الأماكن الطبيعية التي هاش فيها فنجد هناك  
لوحة « غابة الصنوبر » بمدينة فياريجو ولوحة  
زيتية « لينا أميد وكليه » ثم لوحة « شاطئ  
شاليه » قام برسمها عام ١٩١٩م ثم لوحة  
« كامبيلو تشيلو » ورسمها عام ١٩٣٦م  
ثم هناك عدة لوحات تمثل القديس مارشيللو  
حامي مدينة بيسويا وهناك لوحات زيتية مثل منظر  
لمجموعة من الأزهار ورسالة جمدا برانديللو  
ليوسلها إلى اخته لينا .

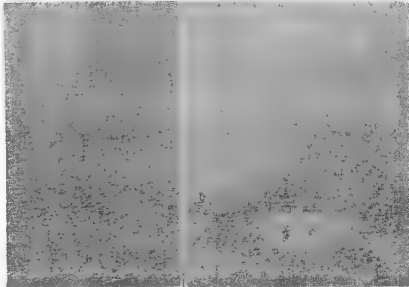
ومن خلال هذه اللوحات نستطيع . .  
برانديللو بدءا من تجاربه الأولى حتى تنس إلى  
لوحاته الناضجة التي أبدعها في سنوات نضجه  
الفني . وأيضاً أبدع برانديللو في فن  
« البورتريه » فنجد له بورتريه قد قام برسمه  
لنفسه وهو في سن الشباب في لوحة زيتية . .  
أيضا هناك بورتريه لزوجته قام برسمه في الفترة  
بين ١٩١٠م - ١٩١١م بالزيت ثم هناك بورتريه  
بالزيت في الفترة من ١٩٠٩م - ١٩١٠م وآخر  
بأسنيل على ورق قام برسمه عام ١٩٤٩م  
وكلاهما لابن فاوست . وهو فاوست برانديللو  
الذي ورث حب الفن التشكيل عن أبيه وأصبح  
فنانا تشكيليا مشهورا والذي يعتبرونه في إيطاليا  
من أهم إبداعات الفنان لوحي برانديللو التي  
تركها وأهداها لإيطاليا وللعال أجمع

وأهم ما يميز المعرض هو ذلك الكشف عن  
موهبة جليلة يمتلكها برانديللو بجانب ما يمتلكه  
من مواهب متعددة فبرانديللو لم يكن فقط  
الكتاب للمسرحي والروائي والشاعر والنقاد بل  
كان فنانا تشكيليا أيضا ، يمتلك موهبة الرسم  
ويتم بها حيث لم تكن تمثل له مجرد تسلية أو هواي  
بل مارسها وعشقها وأبدع فيها وإن كانت  
شهرة كاتيب مسرحي قد طغت على شهرته  
كفنان تشكيل وقد عبر برانديللو عن موهبته  
خلال لوحات تشكيلية تتسم بالعبيرية . .  
والتأمل لأعماله في مراحله التشكيلية المختلفة  
يدرك هذا التنوع الشديد والإختلاف الواضح في  
إنفعالاته الزاجية . . والإكتشاف الواضح لكل  
ما يتخلل ويدور بأعماق الفنان . وكذا كان  
برانديللو يجمع في كتاباته المسرحية والأدبية بين  
الوضوح الكامل الذي يتسم بالوصفية  
والفوض الشديد الذي كان يدور حول  
التسللات العميقة عن ما هي الحقيقة وهل هي  
مطلقة أم نسبية .



في الذكرى الخمسين لوفاة الكاتب المسرحي  
الإيطالي لوحي برانديللو أقام المركز الثقافي  
الإيطالي بالقاهرة بالتعاون مع « مركز الدراسات  
البيروانديلية » بإيطاليا وبالتعاون مع بلدية  
أجرينجو بجزيرة صقلية مسقط رأس برانديللو  
أيضا معرضا يضم أعماله تحت عنوان  
« برانديللو الإنسان الكاتب الرسام » .

وقد ضم المعرض لوحات فوتوغرافية تصور  
الأماكن والشخصيات التي لعبت دورا في حياة  
الفنان الإيطالي . وضم للمعرض أعماله الأدبية  
من مسرحيات وروايات وقصص قصيرة قام  
بكتابتها . كذلك ضم المعرض كل ما كتب عن  
برانديللو من دراسات مختلف اللغات . .  
وترجمات لكتابات بالعديد من اللغات الأجنبية  
ومنها العربية . .





## رجل في القلعة

تأليف: أبو العلا الساموني  
إخراج: محمد أردوش

# محمد علي في قلعة القوي

## د. نهاد حليقة

بعد رحلة كفاح فنية طويلة أثمرت ما يروى على عشر مسرحيات نجح الكاتب المسرحي أبو العلا الساموني في انتاج قلعة المسرح القومي الذي يعرض له هذا الموسم مسرحية درجلى في القلعة .

وربما لم يكن رجل وقلعة الساموني ليصل إلى قلعة القوي ويغرض سلطانه عليها لولا معونة قلعة أخرى من قلاع الإخراج الشاذة في مصر هو سعد أردش . إن هذا الفنان الكبير الذى يجسج بين الخبرة العميقة ، والتجربة العريضة ، والحيوية الفكرية النابضة ، والذي يثبت لنا أن رسوخ القدم لا يعنى التجمد أو التوقف عند مرحلة بعينها أو أساليب بعينها - هذا الفنان (الذى تقابله دائما في كل العروض الشبابية التى تابعتها بكل حنان الأبوية وحلم الشباب) لا يفتأ يبحث عن المواهب الشابة في عالم الكتابة المسرحية ليضع ورأياها فنه ، ويدفعها إلى القمة ، ويثرى حياتنا المسرحية . وهو في هذا الصدد يذكركنا بالمرحز والممثل المسرحي الإنجليزي الدائم الجبهة (لورانس أوليفيه) الذى دفع الكاتب (جورج أوزبورن) إلى الأسماء عظماء حين اختار أن يقدم ببطلية مسرحية له (The Entertainer) - وكان (أوزبورن) يعد في بداية الطريق - كما يذكركنا بعمل وخرج إنجليزي عظيم آخر هو (جورج جيلجود) الذى نجح رغم تدريبه الكلاسيكي لمسرح (هارولد بيتز) وسامح في بناء مجد هذا الكاتب العظيم الإنجليزي .

ومعا لا شك فيه أن عودة سعد أردش إلى القوي بعد عودة نبيل الأنسى في عرضه السابق لميل السلطان يؤكد لنا نجاح سياسة السيدة سميرة أيوب في استقطاب العناصر الإخراجية الكبيرة في المسرح المصري (إلى جانب تجميع للواهب الإخراجية الشابة مثل عصام السيد الذى استقطب القوي عرضه عجيبي على خشبته) .

وقد اختار سعد أردش لعرضه مجموعة من المواهب المتميزة - الراسخة والشابة - تجمع يوسف شعبان الذى يقوم بدور محمد على وسولى محمود (زوزنة) ، ونبيل الحلفاوى (عمر مكرم وصالح حفيد عمر مكرم) ، ومحمد مرسى (ديوان) ، ومسمرة عبد العزيز (زنب شقيقة صالح) ، وعزالده الديهي (إبراهيم باشا) ، وحسن المعدل (عمروس) ، ورشدي المهدي ، وفانيك العزب وغيرهم . ويصمم موسيقى العرض الموسيقار الشاب على سعد الذى أثبت شموخ موهبته الموسيقية في عرض الطليعة الفصيل عمل واليصل يصل ، ويصمم الديكورات والملابس الفنانة سامية خفاجي .

وللتجسج رحلة الساموني الدرامية يتلمس بوضوح معالم رؤية فكرية وفنية متماسكة تستقي مادتها من التاريخ المصري والعربي ، القديم والمعاصر ، الرسمي والشعبي ، وتتشكل بينها من خلال منطق الجندل الدائم بين طموح الفرد

وطموح الجماعة من ناحية ، وبين المثالية الشجيرة والذاتية الجماعة من ناحية أخرى ، وبين الجدا والتحقيق أو النظرية والممارسة في ضوء متطلبات الطرف التاريخي من ناحية ثالثة . والجندل الذى تتشكل من خلاله رؤية الساموني الدرامية هو جندل أو ديالكتيك حقيقي لا يتخذ صورة الصراع البسيط بين توتين متنازعتين تنفى أحدهما الأخرى ، بل جندل يسعى إلى اتحاد الأضداد في صيغة دوامية تقوم على مبدأ المفارقة (التي تجمع بين الشره وتقيضه في آن واحد) ، وصيغة فكرية ترى الحلم الفردي جزءا مكمل وأساسيا في الحلم الجماعي ، وترى في تحقيق حلم الجماعة الضمان الوحيد لتحقيق حلم الفرد إلى واقع مستمر .

وفي مسرحية درجلى في القلعة يمجق الساموني في فن الكتابة المسرحية معادلة بالغة الصعوبة هي التوصل إلى رؤية إنسانية عالية الدلالة عن طريق المعالجة المتعمقة لتجربة تاريخية عالية عمدة . فالمرسحة تعرض لكفاح الشعب المصري إبان ثورات القاهرة التي أدت إلى تنصيب محمد على واليا على مصر في أوائل القرن التاسع عشر . ولكن الطرح الدرامي لهذا الكفاح يستلهم بصوره واضحة كفاح الشعب الفرنسي إبان ثورته في النصف الثالث من القرن الثامن عشر ، وبصورة مستمرة تفصال الشعب الإنجليزي إبان ثورته الجمهورية في النصف الأول من القرن السابع عشر . كذلك يقدم النص المسرحي تقالدا مضمرا بين شخصية محمد على ودوره في تاريخ مصر وشخصية نابليون ودوره في تاريخ فرنسا باعتبارهما تغييرا وتجهيدا لنموذج متكرر في حياة الشعوب هو البطل الفرد الذي يقود ثورة الجماعة بأفنه حتى يدم به بمجد به طموحه الفردي وتطلعه إلى السلطة المطلقة عن تحقيق دوره التاريخي الواحد . كذلك يقابل النص فشما بين دور ومصر مصر مكرم في علاقته بالأشراف في مسار الثورة المصرية ، ودور وعلاقة (أوليفر كرومويل) بنواب البرلمان الإنجليزي الذين أطاحوا بالملكية ثم أعادوها . إذ يتباين بعضه رفض عمر مكرم تولى السلطة إلى السلطن - عن طريق التضاد - يقول (كرومويل) للسلطة ولديا ثورت الحكم لأبائه رغم رفضه القلب الملكي ، تحمى الإسماعيلية للضمعة في النص إلى مناداه فلتكرنا عيانه الأشراف في مسرحية الساموني بخيانة البرلمان الإنجليزي وتوايه من قلعة الطليعة المنسوجة للثورة الجمهورية بعد موت (كرومويل) .

إن هذه الاستعارات التاريخية المضمرة في النص توسع أطر الدلالة للحدث التاريخي للحل بحيث يصبح رمزا عالميا لتجربة مشتركة في حياة الأمم والشعوب . وكان الساموني يصور من خلال الصراع والجندل التاريخي بين عمر مكرم ومحمد على مواجهة نهضة خيالية تكسر حدود الفترات الزمنية بين نابليون الفرنسي





## القلمة (الحاكم الفرد - محمد علي)



ويخلص هذا المثلث مسار الأحداث في المستوى الزمني الذي يتلوه . وفي هذا الصدد نلاحظ :

١ - صعود محمد علي إلى القمة كحاكم فرد مكان خويشيد بحيث يتم وفيه بصورة ساعرة عن القاعدة في عزلة القلمة .

٢ - فتحت قاعدة التحالف الفاعلة نتيجة لغياب عنصر والشعب الذي كان حاضرا في المثلث السابق .

٣ - استبدال محمد علي كبطل رومانسي ثائر بعمر مكرم مما يحقق فكرة والنفس التي كانت تتهدد محمد علي في البداية تحقيقا دراميا ساعرا يطابق بين ذاتية محمد علي ومثالية عمر مكرم .

٤ - تحالف الأشراف مع الحاكم الفرد . وبعد موت عمر مكرم تعود إلى المثلث الأول (في المستوى الزمني الثالث) الذي بدأت به المسرحية ، والذي يطابق بين محمد علي وعمر مكرم كتصوير للبطل الرومانسي الفردي الثائر الذي تمزله فريدته عن الناس والواقع (أي تولى به إلى المنفى أو إلى القلمة وكلاهما استراتيجيتي دراميتين لسجن الذات أو سجن الفردية العقيمة) .

إذا فصنا مطبات الزوايا الثلاث للمثلثات في تتاليها الزمني بدءا بالمستوى الزمني الأول وهو الشورة الشعبية قبل تولي محمد علي الحكم نستخلص أن المنطق الذي تحكم في مسار التاريخ كما تطرحه المسرحية هو :

١ - عدم الثورة الفردية الذاتية أو المثالية (المتشلة في الزاوية اليمنى من المثلثات الثلاثة) فهي تؤدي إلى النفي والعزلة والمجهز عن الفعل .

٢ - حكم الفرد (المتشلة في الزاوية العليا) يولد أنظمتها محالة (في ظل هيمنة النزعة الرومانسية التي تقدر الفردية) ، وينتهي دائما باستبداد الشعب من قبل قوى أجنبية .

٣ - في كل الأحوال (أي في المثلثات الثلاثة) لمحاظ طبقة الأشراف (الطبقة المتوسطة) على موقعها وترتبط بعلاقة المصلحة مع الحاكم .

إن المثلث الإيماني الوحيد الذي يمثل كل ضلع من أضلاعه علاقة إيجابية - سواء كانت علاقة صراع أو اتحاد - هو مثلث العلاقات إيان الشورة الشعبية التي سبقت تولي محمد علي

وإذا كان الشكل الرمزي التبادلي للسلمة هو الشكل الهرمي الذي يمكن تشبيهه بالمثلث الهندسي ، فإن هذا الشكل يمثل أيضا - في ارتفاع واحدة من الزوايا فوق الآخرين - التفكير الرومانسي الذي يسعى إلى رفع الذات فوق القاعدة أو رفع الحيال فوق الواقع - أي إلى الإطلاق من قاعدة واقعية إلى أفاق مثالية خيالية فردية تتمثل في الزاوية الوجيهة في قمة المثلث - مثل القلمة فوق الجبل .

إن المثلث ذا العلاقات التبادلية هو الشكل الأساسي الذي ينظم أجزاء النص وعلاقاته الداخلية ومستوياته الزمنية على الوجه التالي :

في بداية المسرحية يتشكل مثلث العلاقات التالية :



فعل قمة الهرم تتركز القوى الإستراتيجية التي يهيمن على محمد علي وأشراف مصر ونرى أن الخط الذي يرمز إلى علاقة الخوف والمصلحة بين محمد علي والأشراف لا يحمل فاعلية أو إيجابية تجاه هذا التحالف كما تبين لخطوط المتقطعة .

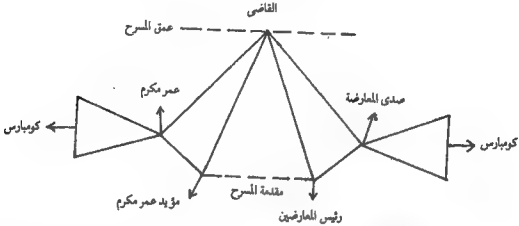
ولكن اللعبة المسرحية التي تتم داخل المسرحية تكشف لنا العلاقات التبادلية المختلفة التي أفرزت مثلث العلاقات السابق الذي تبدأ به المسرحية وتنتهي والذي يرتبط بالمستوى الزمني الثالث في المسرحية - أي بالزمن الحاضر الخيالي في عالم المسرحية . إن اللعبة المسرحية تبدأ من البداية - أي من المستوى الزمني الأول وهو المرحلة التي سبقت تولي محمد علي الحكم وتكشف لنا مثلث علاقات القوى التالي :

## القلمة (الحاكم الفرد - خويشيد)



ثم تنتقل المسرحية داخل للمسرحية إلى المستوى الزمني الثاني - مرحلة ما بعد تنصيب محمد علي فتطرح مثلث العلاقات التالي :

وقد أدرك سعد أردش بحسه الفني الرفيع أن المثلث هو مبدأ التشكيل في هذا النص وسأول إبرازيه بدرجة عالية في الحركة المسرحية . فالتشكيل الحركي في أي لحظة من لحظات العرض يمكن تجريده هندسياً إلى مثلث أو عدد من المثلثات المترابطة . ففى مشهد الجلسة الوطنية التي يقرر فيها الثوار بقيادة عمر مكرم عزل خورشيد عن الحكم يترجم سعد أردش موقف الجماهيرين ما بين مؤيد ومعارض إلى تشكيل بصري بلغ يمكن تجريده هندسياً إلى مجموعة من المثلثات المترابطة على النحو التالي :

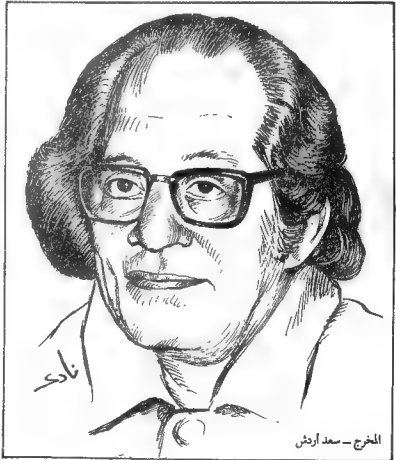


الحكم . وقد كانت هذه الفترة بحق هي فترة التوهج السوجية في تلك الأونة التاريخية . وتلحظ أن العلاقات الإيجابية في هذا المثلث ترتبط بفكرة وجود الشعب الذي تلحظ فيه بوضوح في المثلثين التاليين . إن المثلث هو التشكيل الهندسي الأساسي الذي يتظم كل العلاقات الأساسية والكلمة في نص أبو العلا الساموني . فإذا فصلنا العلاقات المختلفة التي تربط بين شخصيات المسرحية وجدناها جميعاً تشكل وفقاً لفكرة المثلث . فهناك في البداية المثلث التقليدي ،

والى جانب هذه الترجمة الحركية البليغة للشكل الهندسي الأساسي الذي يتظم عناصر وعلاقات النص يبرح سعد أردش في تأكيد مستواه الزمني المختلفة وعصر اللعبة المسرحية الواحية فيه عن طريق توظيفه للموسيقى خاصة في المشهد الذي يمرض فيه عروس ملايس العرض المزمع على المترجمين وعن طريق استخدام ديكور تجريدي في إظهار الحارجي يوظف بعض المؤثرات الواقعية داخله . ورغم درايته التامة بالفرنسية والإيطالية لم يتحلى سعد أردش على لفته الأصلية أو بتجاهلها بل بسله جهداً فائداً وعناية كبيرة في «البرولفات» لتجيد لغة النص سلامة بنائه وترجيحه المسرحية .

لقد كان الممثلون جميعاً على درجة عالية وتميزة في الأداء وخاصة قطبي العرض يوسف شعبان ونيل الحلقاوي إلى جانب ملحد مرسى (الذي يلق جهداً كبيراً في اغناء غنة ظه لمصلحة العرض) وحسن العدل ، وشالدي ، والرقية الحلة سميرة عبد العزيز ، والفنان الراضح رشدي المهدي والفنانة الراضحة سلوى محمود .

وأخيراً فهنا العرض بنصه وإخراجيه ومثليه يضيء لنا شملة أخرى متوهجة على طريق تصحيح مسار المسرح المصري نحو نهضة مسرحية شاملة ●



# من ملكية

## الجنوبي

### عيلة الرويني



### تخليق د محمد أبودومة

أخذنا كاتبه في سفره المصادقة  
ولودة والمطاعة يبدأ منذ اللحظة  
الأولى للقائنا بشاعرها الجنوبي  
المشاكس عام ١٩٧٥ حتى يوم  
السبت ٢١ مايو ١٩٨٣  
رحل فارصا بعد كل مواركة  
... المزمومة والمتصورة ... هادى  
الوجه ... وتركها تتشهى الهدوء  
ولا نستطيعه .

تحت عنوان عطفة قدمت  
الكاتبة معزوفتها بلغة طيبة وإن  
مازجتها .. حدة الاتصال .. ففى  
سرد تجربة حياتية مختصرة تتناول  
الجزيئات الخامة التي ترسم بها  
ملاعب الشاعر الداخلية والملازمة  
من رؤية عين عاشقة حتى إن  
تسلقت سليمة معينة فلاد أن  
يقطب الندى .. ميرزا الذى  
تتصدق .. بكينها كاه .. أنه يحول  
تلك السلية إلى أسر واجب  
الوجود ليظل الرمز نفسياً لا يمس

والذى لا شك فيه أن التقريبا  
فكرتاً ولفسياً من رمزها لحد  
لاصقاق الوجداني الكامل يبعثنا  
لائقاً بما كتبه عنه مؤلف  
المجادلين أو المتفرعين كما أن هذا  
الكتاب الذى يدخل في إطار  
الترجمات اللبائية .. لعلنا إنسانية  
من نوع خاص يفرض علينا ليوه  
بوصى كامل دون تدخل للطفقة  
فيه فإن رمزها كما عرفناه نحن أبناء  
جيله لم يكن يقبل أن يكون  
موضوع شفقة حتى وهو في أشد  
حالات صراخه مع الحياة  
والفوت .. هو دائماً .. ويتقدس في  
صرخته المجرع فوق الفراش  
الحشن .. هز ترجمان الحرية ..  
وهي حلمه الذى لم يفارقه لحظة  
في حالات البقعة .. ومن قبلنا

### الخفيفة والأوجه الغالية

وأني له هذا اللقاء مكتوماً  
لقد ظل طوال عمره باحثاً جتياً  
دون كلل .. زاده الذى يتقوى به  
في رحلته بحثه الخفية هو الاشتباه  
وهو يدرك تماماً بأنه يسمى وراء  
الحال .. وإن كان أنقاؤه بالموت  
لقد حقق له نصف الاشتباه ..  
لقد ظلت الأوجه الغالية ..  
خافية ..

ويحيى كتاب (الجنوبي)  
للاستاذة عيلة الرويني حول  
واحد من فرسان الكلمة الشريفة  
الشاعر الكبير أمل دقل ..  
أنشودة عشق تحمل كل معنى  
التبل والوفاء منصحة من جوهر  
الصليقة والزوجة والحية الحبيبة .  
حيناً يحيطها حشفة إلى تعلق  
مشغل في مطور كتابها ، يجرها  
معه إلى لحظات اشتغال دائم  
أيضاً ..

في هذا الكتاب الذى نشره  
بالتأخرة والذي يضم ٢١٦ صفحة

في يوم حزين من شهر مايو  
١٩٨٣ أثناء فترة دراسي في  
بوابت حاصمة البحر لتجاني  
وجبه في الصفحة الأولى من  
جريدة الأهرام مقلداً بنى الوطن  
له ..  
فكيف الغيرة ..

وسكيف تلتقط  
الأصحاب ..  
ولم أملك غير أن أضايق  
الزواء ..  
ثم سكت ..

.. من زمن كانت تفر فيه إلى  
ذاكري أسماء الأصدقاء ..  
وكلماتهم من حين لآخر ..  
فترىنى .. حتى وإن كانت تنصح  
بالقسوة والمراة ..

### هل تريد ليلاً من الصبر؟

.. لا ..  
الجنوبي يا سيدى  
يشقى أن يكون  
الذى لم يتكه  
يشقى أن يلاقى التين



كان يصرخ بتواصل لا يمل .

• •

أيتها الناس كونوا أنساً  
في النار ،  
وهي النار التي يتكلم بالحق  
إن الجرح يظهرها الكي  
والسيف يصفله الكبر  
واخير يصفه الروح  
لا تدعوا ممدانية الماء  
بل ممدانية النار  
كونوا لها الحب المشتهي  
والقلوب .. الحجارة (



كل ذلك يفرض علينا قبول  
دفقات الكتاب دون مناقشة  
النتج الذي اتجه الكاتبة في  
تشكيل بناياته .. وهو وإن كان  
ترجمة ذاتية فقد اشتمل وجهة  
نظر ذاتية تقوم على تشرح  
الذات والتي هي لب الموضوع  
نفسه .. ولذا ليس أماناً ولكن  
يصد هذا الكتاب أو البطاقة  
الهداة من المحبوبة إلى فارسها  
سوى العرس البسيط لغواها  
والذي يركز دائماً على عاود شق  
من المحبة .

• •

«هناك : خلفنا شروق  
أرشف لتهوي الصباحية  
من بنها الهوى  
وأقرأ الطالع »

• •

تناول الكتاب بصديق شريفة  
زمنية من الوضع الثقافي في  
مصر .. من خلال علاقات  
الشاعر أمل هتقل بأصدقائه شعراء  
وقصاصين وثقاة .. ومن الوضع  
الاجتماعي بكل سلياته وإيجابياته

.. وقد كشفت سطور الكتاب  
جانباً غير معروف من عطاء  
أمل .. هو العطاء الثري في  
مكتباته لما .. وفي بعض  
الدراسات التي لم تنتشر .. ليقت  
أمل أماناً شاعراً وثائراً ونافلاً .

• •

وكواحد من أبناء الجنوب  
مفله فلم يكن غريباً على ما  
تحدثت به الكاتبة عن خصال  
الجنوب التي كان يتبع بها الشاعر  
ولم يتخل عنها بل وبصر على  
تليفيها في الحالات التي تتطلب  
وجودها .. فقد أعادت الكاتبة  
إلى الجنوب بكل ما فيه في ..  
الفصل الذي عنوانته به  
(جمهورية الصعيد) .

• •

«جاءت القرية جميعاً لخصياتنا ،  
أمل إليهم يخرجون على ،  
أيتها إني فرعون بك ،  
«كان أمل سعيداً بوجوه وسط  
أهله وأقاربه ،  
«إن الفرح لم يهربه يوماً ، حتى  
إنه تقى لو بعد به الزمن هناك أو  
تولفت عنه هذه العواطف والى  
هنا المكان .. »

• •

لكن الزمن لم يتبد 11

توقفت 11

ووصل أمل .. ليكرس أحد  
صروح الشعر .. ويضاف إلى  
جراح الكلمة الثيلة جرح  
جديد .

وصل أمل هادي الوجه ..

وظلت رفيقة رحله ..

تضيئ الهدوء المتشعل

« أنتي أنكلم من صميم علاقة  
الحب بك .

أنتي أنكلم من الوصول إلى  
مرجعك عبر مواصلات عامة  
علاقة لا بد من قرار ثمن  
ولناكمها .. أنتي أنكلم من الجرح  
الذي يجامس يومين فأنام حارباً  
منه ، ثم استيقظ به للقاءك ..

« أمل ! إننا استزوج .. ليس  
قطر .. انتصاراً للحب .. ولكن  
انتصاراً لانتصاراتك »

وتزوجت المحبة بالقارس  
الحبيب .. ليبدأ رحلة حبيب  
جديدة من نوع آخر .. وما  
أروعها رحلة حبيب .. صورتها  
الكاتبة عليه الروي .. بالزم من  
رحبها المتصور .. أصدق تصور

كشفت لنا من أشياء عرفناها  
وعشناها ولكن حاولنا تناسيا  
فكناك كتابنا الجراح من  
جديد .. وكأنها تقول تناسوا ..  
ولكن تذكروا أيضاً ..

• •

« كان تعلقها في داخل أمل هو  
الرؤية الباطنية (الباطنة) لرجل  
للتناقضات التي فرضها الوقت ..  
فوجدناه ودوداً حياً .. مشاكساً  
متنبهاً طامعاً وطعماً .. وفلسفياً ..  
ونافلاً .

• •

«هاروات الصيكة  
كانت هي الصليبة الوحيدة  
في جلستي الوحيدة  
فوق حصون الشعر المتشعبة ،





خالص طمساً للسمعة الأسامية فيها ، باعتارها صورياً ومعنى ، حضوراً وحياتياً في الوقت نفسه ؟ ولماذا نحسر انبثاها بما ليس إلا ضجة وحسب ؟

لم يرد «تودوروف» حجة أخرى لنفسه مقولات الشككين فيقول : تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية ( أي غياب أي وظيفة خارجية ) بكونها أكثر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية . إن العمل الشعري هو خطاب زائد الأثرية ، حيث يستغنى كل شيء فيه ، بفضل ذلك نظر إليه بذاته أكثر من كونه مجرد إيجاز آخري .

ولا يكفى «تودوروف» بذلك بل يرد مقولات الشككين عن اللغة الشعرية إلى أصولها في جاليات «كانط» و«كارل فيليب موريتز» و«شليغل» و«أوبست» بل يهلم شليغل «ساليا» بأهم عصره الجدة والإبتكار ، ويورد هذه الفقرة لـ«شليغل» تأكيد فرضته :

«كما كان الخطاب ثورياً ، كما فقد نبرته الغائية ، والتصرف على التراطبات الجاف ، إن وجهة الشعر هي تماماً عكس ذلك ، وبالتالي ، كي يملأ الشعر أنه خطاب غايته قائمة في ذاته ، وأنه لا يخدم أي أمر خارجي ، وأنه يخدم في نتائج زمني محدد يروض آخر ، عليه أن يشكل نتاجه الزماني الخاص ، على هذا النحو وحسب سيتم إخراج الممتع من الواقع وسيوضع في تعاليف زمني غيبي ، وسيلترك تقريباً مستقلاً من التباينات ، وزناً في الخطاب نفسه ، من هنا هذه الظاهرة للجدعة لسان الذي يخلص من قصد ، في ظهوره الأكثر حرية . عندما يستعمل كاتب صرف . من طابعه التحكي الذي يسيطر عليه بصلانية من ناحية أخرى ،

ويخضع لقانون غريب ظاهرياً عن مضمونه . هذا القانون هو الوزن ، الإيقاع ، النظم .

لم يعيد تودوروف نسب الشككين - مرة أخرى - إلى الرومانياتيين ، ويرى كذلك على ذلك أن جاكسون في كتاباته الأولى كان يورد دائماً اسمين مفتاحين لهذه المرحلة من حياته الفكرية هما : مالارميه ونوفاليس ، وهما من عمد الرومانياتية سواء لجاليات الأول أو كولات الثاني التي أُنست للأينبولوجية الرومانياتية .

يخصص تودوروف الجهد الثاني لبيان مدى تناقض أفكار الشككين وتصرفاتهم للفن ، ليمد أن بين مدى تمسكهم بالشكل كوسيلة الإدراك الفن ودراسته يعود إلى القول تطبيقاً على أفكار «شكولفسكي» بهذا الخصوص :

«وما يكن الأمر للايدو إطلاقاً أن شكولفسكي ينسب إلى أنه : لم يعد بإمكان وظيفة الفن هذه لتجديد ادراكنا للعالم أن تتألف مع ذاتية الغائية ، أو غياب الوظيفة الخارجية للميز أيضاً للفن .

ويورد تودوروف «معلماً» مركزياً «لشكولفسكي» يصل هذا التناقض الذي يميز الظروف الشككين :

«تأدية الإحساس بلحياً ، للشعر بالشيء ، ولكن يكون الحبر حبراً ، وجد ما يسمى الفن ، أو غاية الفن هي إعطاء إحساس بالشيء كتركيا وليس كصنوف ، وإن نجح الفن هو نتيج التعبير ونتاج الشكل الصنوب الذي يزيد من صعوبة أو مدة الادراك ، لأن غاية سيرة



الإدراك في الفن قائمة في هذه السيرة ذاتها التي ينسب إيطاليا . فالفن هو طريقة إحساس بصيغة الشيء ، ولا يهم للفن ما قد صار .

ويعلق تودوروف : كيف نعتبر الفن أداة للإدراك ، وفن الغائية في نفس الوقت ؟ إلا إذا اعتبر الفن كأداة إدراك ليس لها هي أن تكون مدركة . وإذا ما أصبحت سيرة الإدراك هدفاً مجرد ذاتها ( بفضل صعوبة الشكل ) فإن إدراكنا للمشروع لا يزيد . بل يتقص . وبهذا يدركنا تودوروف بنفس لـ «جاكسون» يرى فيه نوعاً من الخلاصة للموقف الشككين يتعلق بتصرف اللغة الشعرية أو الشعرية :

ما هي ضرورة ذلك كله ؟ لماذا ينسب التشديد على أن العلامة لا تخطط بالشيء ؟ لأنه إلى جانب الوعي المباشر بالتناقض بين العلامة والشيء [أهـ] هناك ضرورة يوعي مباشر بلغياب هذا التناقض [أيسـ] ، ولا يمكن تلاق هذا التعارض ، لأنه بدون تناقض ليس هناك من مجال لاشتغال المقام ، لتلاصق العلامات ، وصحح العلاقة بين القصور والعلامة أو رومانياتية ، يتوقف جري الأحداث ، يتلاقى معي الواقع ... إن الشعر هو الذي يصوننا من هذه الأوتوماتية ، من الصدا التي

يبدد صيغتنا للحب والكراهية ، للسرد والتوقيفية ، للإيمان والإبتكار .

• • •

في القسم الأخير يرى تودوروف أن الشككين «التحت لهم نقطة انطلاقهم في الجاليات الرومانياتية أن يقدموا على ممارسة حلم خطابات جديد وفي ذلك كانوا عتاقين حقيقيين » .

لم يرد «سوف يكفد للشكلائين - هذا التحليل - أن الخصومية المذكورة لا وجود لها ، أو بصير أدق لا وجود لها إلا في إطار تاريخي وقائي محدد ، إنما ليس له وجود على أي شيء ومن ثم فإن التصريف بذاتية الغائية غير مبرر ، وبصورة مقارفة ستؤدي مفروضات الشكلائين الرومانياتية لتحديد بهم إلى نتائج متناقضة للرومانياتية » .

ذلك أن رسائل الصداقة قد تكون في عصر ما واقعة من الحياة اليومية ، بينما تحول في عصر آخر إلى واقعة أدبية ، حيث أن أدبيات هذه الرسائل قد تكسب «أدبية» في نسق وقد تفقد هذه الأدبية في نسق آخر .

وفي نهاية المحاضرة أو النقد الحواري الذي اعتمد تودوروف على مدار الكتاب وشر به ، يدركنا كيف وضع القمع السياسي على الجامعة الشككية نهاية التشريعات ، وأصبحت جميع المسائل التي أثارها حرمة في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية ، خلال عقود عدة . و إن الدرس الإيجابي الوحيد لهذه النهاية القسطنطينية للشككين الشكلائين ، هو أن الأدب والتدليل لا يبددان ، بل الصلح ، غايتها في ذاتها : ولولا ذلك لما كانت الدولة قد شغلت نفسها بتبنيها

# من المحاضرات العربية

## التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

وقد سلّمهم سارتر إلى هذا  
البأس وضعية الأمل ، فقال في  
ترجمته اللغوية : الكلمات ( سنة  
١٩٦٣ ) « فأنا أرى بوضوح :  
لقد غاب أمل منذ عشر  
سنوات تقريبا وأنا إنسان يستفظ  
بعد أن خفي من جنون طويل  
مر ، جلب مما ، ولا يستطيع  
الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن  
يلكر ، دون ضحك ، ضلّاته  
القدية ، ولا يعرف بعد ماذا  
يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ في تجربة في يوليو  
سنة ١٩٥٢ حين نُشر في مجلة  
« الأزمة الحديثة » دراسة سياسية  
مطلوبة بعنوان « الشيوعيون  
والسلام » حاول فيها أن يبين إلى  
أي حد يمكن للحزب الشيوعي  
الفرنسي أن يعدّ تمهيداً ضرورياً  
عن الطيبة العاملة ، وإلى أي حد  
هو يهيئها ( بالذقة ) . لكن  
حليّتين كبيرين وقعا في المسكر

د. عبد الرحمن بن جوي

تجدد منذ حامين في فرنسا  
معركة فكرية حول ما يسمى  
« الفلسفة الجديدة » التي يمثل  
حل إشهادها والترويج لها والنطاق  
هتيا تسمة من المفكرين  
الشباب ، تطور اهتمامهم في  
الحلقة الرابعة من العمر ، ومن  
ورائهم حاميهم ومرشدتهم اللقي  
التمثل : موريس كلال . ومن  
الصير أن نحدد صفاتها المشتركة  
الإيجابية ، لأن إنتاجها سلباً أكثر  
منه إيجابياً ، ولأنها صدرت عن  
محبة الأمل في السياسة وفي  
الفلسفة وفي العلم ، وبالجملة في  
حضارة الإنسان ، وارتفعت  
بثورة خفيفة هي التي تسمى ثورة  
« مايو سنة ١٩٦٨ » .



سارتر في عام ١٩٦٦



سارتر

مطلب الفلسفة عام ١٩٦٤





على أحد مذاهب الفن أو متابعه أو نظرياته وهو المنهج الجمالي، وهو يفتى في مقابل المنهج الواقعي والنقسي والرمزي والرومانسي إلى غير ذلك لأنه يركز على جماليات الفن دون النظر إلى القصد أو المنفعة من الفن .

تقدم النظرية الجمالية على مجموعة من المركبات أهمها : احترام الشكل وما يتطلبه من براعة وإتقان وسيطرة على الأدوات الفنية ، وأهم جوانب الشكل الفني هي : الجمالية :

١ - الدقة : وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح .

٢ - الجودة : وهي القدرة على استخدام الألفاظ استخداماً حسناً ، حيث نرى « دكتور جيج » الشعر بأنه : ( أجود الألفاظ في أجود نسي ) .

٣ - مراعاة النظام : ويقصد بها وضع الألفاظ والتراكيب وضعاً خاصاً ، يتنازع صفات معينة تعرضي ، اللطيف والإحساس مثل : الانسجام - السيمتري - التناسب .

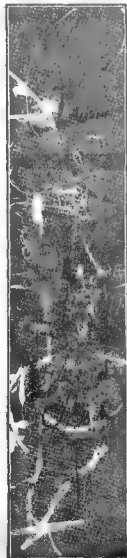
٤ - الصورة الفنية : وتقوم على الخيال والخيال لا حيلة له مباشرة - بالشكل ولكن الصورة الفنية تجمع بين الخيال والقدرة الفنية .

٥ - الموسيقى : وتشمل الوزن والإيقاع وهي عنصر أساسي في الشعر عند الجاهليين الكلاسيكيين .

ومن النظر إلى « جمالية الغرب » يمكننا استخلاص أن : أركان هذه النظرية كانت معرفة الغرب ، وأن لم يذكرها للمصطلحات صراحة ، ولكنهم كانوا يتشبهون حوطاً ، باعتبارها في الأساس نظرية خاصة بالشعر الذي وضع به الغرب ، وصفقوه واعتبروه ديوانهم الأول ، وعبر لإبداعهم على كافة المستويات .

النظرية الجمالية عند العرب :

وتتلخص ملامح هذه النظرية في المظاهر التالية :



# ١ - التمسك بالخيال الفني :

مثل حسن العرض ، حسن الصنعة والعبارة المستحسنة ، وقد أوغل البلاغيون في ذلك حتى قننوا بين الخيال والبيان صراحة .

٢ - الأمل : يهدف اللغة الفنية : فقد عد العرب اللغة الفنية غاية أساسية من غايات الصناعة البائية وشاهدنا على تحقيق مصري الإقنان والمجردة في النص .

## ٣ - التنويه بهذا النوع

الفني : وهو الملكة التي تحصل في النفس من كثرة الممارسة .

٤ - الفصاحة : وروى كثرة الأقوال التي تحاول تفسير وتعريف الفصاحة إلا أننا يمكننا تعريفها من خلال كتابات البلاغيين العرب بأنها : « الحرس الشديد على قانون الصفات والتقنية في صياغة الكلام مفرغاً ومركباً » .

٥ - البيان : والبيان عند البلاغيين هو علم يعرف به تراكيب مختلفة في وضع الدلالة على المقصود بأن يكون دلالة بعضها أجمل من بعض ، كما تدخل فيه الاصطورات والكليات وكيفية حسن .

٦ - عبود الشعر : ولتعود به نقاد الشعر وللبادى التي أشهها

الشعر الأولون ، وقد حصر الجرجاني هذه التقاليد في الآتي :

- شرف المعنى وصحته
- جزالة السطوط واستقامته
- إصابة الوصف
- مقاربة التشبيه
- خزانة البديهة
- كثرة موارد الأمثال .

٧ - الشخصيات : وهو المشاكلة أو المزاحاة أو التوازن .

٨ - لطائف متنوعة : مثل التصريح والتوضيح والتشبيات والإشارة والتلويع والكتابة والمجمل والمقابلة والموازنة والتقسيم .

من هذا العرض لوئفت النقاد العرب من الجمالية الشعرية ، يضع لنا أنهم أولوا الشكل معظم اهتمامهم على حساب المعنى أو المضامين حتى وصل الشعر العربي إلى مرحلة الصنعة الكاملة في العصر الإسلامي الوسيط وهو ما عاهد النقاد المحدثون المخطأ في الإبداع الشعري ، لأن الشكل رغم صحته فصله عن المضمون - أو استحالة هذا الفصل - يمثل أحد أوجه المضمون المتعددة ، وهذا ما استطاعت العلوم اللسانية واللغوية والتقنية الحديثة رصد وكشف الكثير من وجوه المعنى داخل الأشكال الفنية .

عن مجلة « الوحدة » العدد

٢٤٥

سبتمبر ١٩٨٦ م



# هيدمان ليفسليك كاتب خزانة روائية

أنور جعفر

## أعماله الروائية :

كتب «هيومان» روايته «تايه» التي تعتبر باكورة أعماله ، والتي نشرت في أوائل ١٨٤٦ م ، وكانت سردياً روائياً لحيته في البحر وعمله ، ثم تلاها برواية «أومو» ، ثم رواية السيرة الذاتية في ١٨٥٠ م وفي نفس العام ، أزم «هيومان» مزجه ليكتب روايته الخالدة «موني» ذلك.

## موني ديك :

تعتبر رواية «موني ديك» من أهم الروايات التي أُرُبت إسمها «هيومان» بل «موني ديك» كما قال حنا القناد ، رواية تبث الحشية في النفس وتغلّ جوانبها بالرحمة ، يقصها «ماتيل» على لسان البحارة الأكفء ، ويبدأ سبيله للتجهم الصائب دائماً ، والذي يبهـو بين «موني ديك» وأمر قديم لا ينسى ، لأن الحوت «موني ديك» قد قسم ساهه ذات يوم ، وبعده يصيرك على ساق معدنية ، وبعد رحلة من التجوال في عرض البحر ، يظهر «موني ديك» للبران «إهاب» ، وتبدأ جولة من صراع البحر الثورس ، فتبدأ الأوراق لصيد ، لكنها سرعان ما تتصل ، ويحاول «إسماعيل» أن يئال من الحوت «موني ديك» فيحدث حربه في جنبه ، لكن الحوت التيد بين جنبوه ، ويعظم سفينة الصيد ؛ فيغرق كل من عليا ، إلا «إسماعيل» الذي يكتب له «التجاة» ليقص أحداث الرواية .

## الرواية والقناد :

أنطون القناد كثيراً ما حول هذه الرواية ، إلا أن تيمتها الأدبية ، وبعد قرن من الزمان ، تقريباً لم تعد على نزاع ، ولقد تصالح الجميع ، ما الذي يريد أن يقوله «ماتيل» من هذه الرواية ، ولم يجرع الجميع من كليل ألوان الرواية والشعير والتفريق كملها ، أبى الحظ ، لكن الحصل الأصيل ، لا يفقد أصابته ، هنا أميل بالصمت والصم ، وبصمت الرواية بعد ذلك لنحداً ملحداً ، ولعل لجهاها يرجع إلى أمثالها لوك ، ثم إلى أنها توطئ بفكرة واحدة ، أو شخصية واحدة ، أو حدث واحد ، إذ يمكن قراءتها ، وتلقاها على أكثر من مستوى .

## مونه :

شعر «ماتيل» بعد الفتر ، الذي استقبل به القناد روايته ، «موني ديك» بالمرض والعجز ، فخرج في رحلة إلى الشرق ، ثم اتجه إلى نيويورك ، وهناك اتجه إلى الشعر ، فأنجز بصرحته ورواية «نيل» يرد ، ومات «هيومان» مليل ، أعظم من كتب عن البحر ، مدفوناً كجبر سلف في بار صبية في ٢٢ ديسمبر ١٨٩١ م .

مجلة الكويت العدد ٥٢  
ديسمبر ١٩٨٦ م

وعلى سفينة صيد الحيتان ، عاش هيومان سنوات من الفقر والتشرد ، الأمر الذي ألقى ، إلى هروبه إلى إحدى جزر لاركينزج أحد البحارة ، الذي تركه وحيداً ، وفر حزيناً ، عندما اكتشف أنها وثقا في أسر قبيلة من أكل لحوم البشر ، وبعد ذلك عاد «هيومان» إلى البحر ثانية ، حيث أنقذه ريان إحدى السفن ، لكنه سأم حياة البحر والترحال ، والرباينة القساوة التوحشين ، والحق بهل كاني في إحدى القواعد الأمريكية ، ثم تطوع في البحرية الأمريكية نوياً ، وعندما أكمل الخامسة والعشرين من عمره ، سُرح من الخدمة العسكرية ، وتقدم أصبحت السنوات الأربع التي تقضاها «هيومان» في البحر ، بمثابة مناهات يقصها على جمهور شوق لسامح جكاياه ، وكان من الممكن أن تطوى هذه الصفحة من حياة «هيومان» لولا أن نصحه صديق أن يكتب كتاباً يتضمن مذكراته في البحر ، وخرج «هيومان» في الكتابة ، وقد راقته الفكرة .

## سنوات القناد :

تعتبر رواية «موني ديك» ، أو «الحوت الأبيض» ، له «هيومان» مليل ، من بين أعظم ما كتب عن ألب البحر ، ولله «هيومان» في نيويورك من ألب تاجر يصحى «ألان مليل» ، الذي على بضائر لادحة في تجارته للفلس ، وترك بعد موته ، ولله «هيومان» مع أنه وصيه من الأطفال ، وبعد رحيل الألب ، عاش «هيومان» ، حياة قسوة ، لكن رغم هذا كله ، حيث أنه بتريته ، وأخضعه مدرسة مجتة أقرب إلى اللجأ ، فمكن «هيومان» هجر الدواية ، وبعد صام صائى خلاله لليلة ، والفرة ، التمس «هيومان» يعمل في أحد المصافى ، ثم تركه ، والتحق بتجسس لفرار ، ولم يستمر به كثيراً ، فاضل إلى الحفرول ، وانتبت به الحال إلى البحر ، وفي البحر عمل على سفينة لصيد الحيتان ، كان يقول حنا : «إنها جملة حافله ريل بالنسبة لنا» ، ومنها أسس عرواته التي عيشها في رواياته ، عيشة «رواية» أعماله رواية «موني ديك» .

[illegible]



فاجير والأديب :

العلاقة بين فن الأديب وفن  
الموسيقى قديمة ، منذ عزف  
شعراء مصر الفرعونية والصين  
واليابان قصائد الغزل والخماسة  
على المزمار والقيشارات . وفي  
« ملحق التنازع الأدبي » نجد  
لمحة عن هذه العلاقة ، من خلال  
حياة الموسيقار الألماني رتشارد  
فاجير ، وذلك في مقالة كتبها  
لوسي بكيث ، المحاضرة في  
الأدب الإنجليزي  
بكلية أميلفورث . ومناسبة المقالة  
هي صدور كتابين جديدين  
أحدهما يحمل عنوان « فاجير  
والأديب » من تأليف ريموند  
فيرس ، والآخر يحمل عنوان :  
« من فاجير إلى قصيدة الأرض  
الخراب » : دراسة لعلاقة فاجير  
بالأدب الإنجليزي » من تأليف  
ستودارد مارتن .

تقول كاتبة المقال : « في  
حوالي مائة عام على موت  
فاجير . ومن المفروض بعد هذه  
المدّة أن تكون نقاش الخلاف في  
شأنه قد انقضت ، ولكن الأمر  
ليس كذلك . بل أن اختلاط  
الآراء النقدية المحيطة به قد ازداد  
كثافة ووضوحاً مع مرور  
الأعوام ، وهذا راجع إلى اتساع  
رقعة إنتاجه من ناحية ، وإلى قوة  
شخصيته من ناحية أخرى . إن  
أغلب الزواجر الخلط التي نعالق منها  
قد بدأت تظهر أثناء حياته ، وكثير  
منها كان هو المشوّل عنه .

والكتابتان اللتان نعرضهما هنا  
يرميان ، كلاهما إلى تتبع أثر  
فاجير في الأدب . وفيرس  
بؤلف الكتاب الأول يربط مادته  
المتروعة في أربعة فصول تحمل  
هذه العناوين : « السمزية  
والجدالة » ، « فاجير  
والانحطاط » ، « فاجير  
والأسطورة » ، « المحاكاة  
والسخرية والمزاج » . على أن

د. ماهر شفيق فريد

■ غير فاجير في طبيعة الموسيقى تغييراً عفيفاً  
لكي تخدم أهدافه الدرامية .

■ مساهمة بازوليني في حقل الشعر هي خلقه  
شعراً متمديناً .

■ هتشوك المخرج الوحيد الذي تكونت له  
شخصية شعبية .

فيرنس لا يميز - في جميع الأحوال - بين التناثر الحقيقي بتأثيرات من جانب الأدباء ، ومجرد الإشارة إليه . هناك بلا شك استخدام في رواية أ. م. فورستر الشاعمة «تظل على منظار» يقول فيه فورستر : «دار ثلاثة رجال في حمام السباحة ، وصورهم بإزلة على طريقة الحويطات في أوبرا شفق الآلة» . واضع أن هذا مقدمة ملهوبة ساعرة ، ولها أبعاد مأسكون من ذلك الصور الأسطورية والمزكاة الماثلة في الأدب والفكر الأوربي والتي تعزى إلى تأثير فاجنر . كذلك كتب المصور والأديب الإنجليزي بيردسلي في أواخر القرن التاسع عشر رواية عنوانها «تحت التل» ، وتؤرخ هذه الرواية بالإشارات إلى أوبرات فاجنر ، ولكنها لا تستطيع القول بأنها تتم إلى تأثير عميق بها .

وليت مطلقة ، سزخر  
بالإشارات إلى التلوين  
والأساطير ، على نحو لم يسبق أن  
عمد إليه موسيقى من قبل . لقد  
غير فانتز طبيعة الموسيقى تغييرا  
عظما لكي يجعلها تتقدم أهدافه  
الدرامية ، وحاشا لعمان قابلة  
للترجمة إلى اللفظ ، وحلم أبنيتها  
الشكلية ثم أهدت تعجيبا على  
شكل لغة ساقطة المرونة تكشف  
عن الشخصية والموقف .

يكتب شعرا يشبه وديعيات  
يستقرّ الوترية الأخيرة .  
واستخدم قانجر الموسيقى مثلاً  
استخدم شكسبير اللغة  
الانجليزية في مسرحية « مكبث »  
ومسرحية « عطيل » . لم يكن  
قانجر متنبأ بخصائص الخاصة  
والاستعارات القائمة برأسها ،  
ولمّا بحال مادي مشترك من  
حادثات الأدباء والوجهات  
بين الشخصيات حيث الأشياء  
تتلى ما تقول ، وليست رموزاً  
لشيء آخر : إن اللعب عنده  
في ( لويرا ) خصب (الريان )  
خشب ، وقوس قزح ( حمل  
المكس من قوس قزح الرمي في  
رواية د. هـ . لورنس ) عند  
قانجر مجرد قوس قزح . والخرج  
الذي يصيب أفورنيس يؤلم ، كما  
أن قفا مي أوديب في مسرحية  
سوفوكليس ، وقفا مي جولستر  
في مسرحية شكسبير ، الملك  
لير . يؤلم . وهذا كله ختلف  
من التورية الساخرة الشاعرة  
ببطلاني التي ناطق بها في أعمال  
جويس وتوماس مان ، كما يختلف  
في الرقعة السطحية التي تجعلها  
في مسرحيات الكاتب البلجيكي  
موريس مترك . إن قانجر قد  
أساطيره بصورة مباشرة ، وهو  
يبدأ المعنى فنان ملحن . أما لدى  
قانجر فهو سليل الأسطورة  
تتبدل إلينا بحمرة من خلال مرآة  
مكسورة هي شوارع المدينة  
الكبيرة في قرنا العشرين .  
إذاً اتفقتنا إلى كتب مترادف  
أرترن وجنداه بالمعج أثر قانجر في  
الشاعر الأيرلندي بيتس ،  
والروائي الأيرلندي جويس ،  
والشاعر الأنجلو - أمريكي  
ت. سن إليوت ، والروائي  
الانجليزي د. هـ . لورنس .  
وربما كان الفصل الخاص بجويس  
هو أفضل فصول الكتاب ، رغم  
أن كثيراً من المادة التي يمتد  
عليها لا يمكن وصفه ببالغة . أما  
الفصل الخاص بديعيات فيرولدي  
قانجر ما رجا كان من الأفضل  
نسبته إلى تشبه . وآخر فصل في  
الكتاب يقول بيات أن صيغة دي  
« الأرض الخراب » : « مركب  
وناهية متقلبة لاوروت قانجرى ،  
ولها وديعة ما بويرا قانجر  
اللسان » (بالرسالة ) .

كذلك حوى « ملحق التمازج  
الأدب » [ ملحق التمازج - أول  
أكتوبر ١٩٨٦ ] عن المخرج  
السينمائي والشاعر الإيطالي  
الراحل بيير باولو بازوليني ، بقلم  
ن. م. تومسون ، وفلك بمناسبة  
صدور ثلاثة كتب جديدة له وعنه  
مر :

— « موت بازوليني » من تأليف  
داريو بلينزا وهو صاخر بالإيطالية  
في مدينة ميلانو .

يهول كاتب المقالة : كان  
بازوليني الشاعر نصيرا كبيرا  
للشعر التقليدي . وكان ، من  
الناحية الشخصية ، ورومانيا  
الرائعة التي تفتضه ، ذو الأوامر  
حتى كان يرمي في هامة اليس .  
وقد أحبط الإنسان فيه الشاعر  
وأرغمه في البداية على البحث عن  
أساليب شعرية أكثر تحمرا ، كما  
أرغمه في النهاية على هجر نظم  
الشعر - ظاهريا على الأقل -  
لكي يتسود إلى الإخراج  
السيما .

وقصائد بازوليني التي صدرت  
في أولى هذه الكتب الثلاثة تمثل

حوالي مئتي أعماله الشعرية المنشورة بالإيطالية، وهي تقوم على مختارات انتقاهما بازوليني ذاته عام ١٩٧٠، كما تضم المقدمة التي كتبها لتلك المختارات.

أي نوع من الشعراء كانه بازوليني؟ لقد كان - كما يُنظر - من كاتب مارس فن التصوير، ثم تحول من بعد إلى صناعة الفيلم - شاعر مؤثرات بصرية حادة.

إن له قصيدتين طويلتين أقرب إلى الأعمال الميتافيزيقية العميقة، ولكنها ضاربتا الجذور في زمان الشاعر ومكانه. وتجد أن زيارة قام بها لغير الزعيم السياسي أنطونيو جبراماتشي في المقبرة البروسانتية بروما هي المناسبة التي ولدت واحدة من أحسن قصائده، قصيدة تتسم بفحص الذات على نحو أمين. ومصاب بالحمى يرمين، فيلدهه المرض إلى فحص أفكاره عن الدين والحُب، ويذكر السُلْب في الكاتوليكي الذي كان دين به في طفولته وصباه. وفي كلا القصيدتين نجد أن أوصافه للبيئة المحيطة به توسع من نطاق حالته الذهنية وتزيدها ثراء. بيد أن بازوليني لم يكن متحصراً في نطاق ذاته. إن التشكلات التي يفحصها - وإن كان يفعل ذلك من وجهة نظر شخصية بل خاصة - مشكلات عالية: المجتمع، الدين، التأثير الاجتماعي. ويتفق أغلب النقاد على أن أهم مساهمة بازوليني في حقل الشعر هي خلقه شعراً متمسكاً، أو شعراً عاماً. ويعد الجهد المذهني الذي بذله إلى يصل إلى هذه القمم المتوازنة، وثيقة الحجة في الخصيبيات، غير أنماه وبدأ يتحول إلى الدخائل لكي يفقد شاعراً سكوتياً، وأصبحت ردود فعله الذاتية تحسّل مكان الصدارة، وتولد دفقا أسراً إلى أن أصبحت تعكس عذاباته في سنواته الأخيرة. ومهما يكن من أمر، فقد كان بازوليني في كلا الحالتين بارعاً في العروض، خاصة في إحياء الأوزان الشعرية التي استخدمها دانتي، وكان يلوي قواعد النظم ويكسرهما أحياناً لكي يحدث أثراً قوياً في القاريء أو السامع.

كان أول ديوان لبازوليني عبارة عن مجموعة أشعار صغيرة باللهجة المحلية لبلشته. وقد كتب الناقد الإيطالي جيانتراكو كوتوني عن هذا الديوان عند صدوره في عام ١٩٤٣ قائلاً إنه سوف يحدث فضيحة. ويمكن الفضيحة أن بازوليني حاول استخدام اللهجة المحلية في التعبير عن عاطفة شخصية أمينة، بدلاً من أن يستخذه - كما جرى العرف - في نظم أقاصيص فولكلورية.

ونتقل من ديوان بازوليني إلى سيرته التي كتبها إيزوسيلانو فينجداميرة بمثابة لا تقتصر على تذوق أعماله الأدبية والسينمائية وإنما تقدم أيضاً تسجيلاً واقعياً لصراته الشخصية. لقد رحل من بلدته فيروبي إلى مدينة روما حيث سعى إلى الاشتغال بالتدريس، ثم اندمج في كتابة النصوص للأفلام السينمائية. وأصدر روايتين جلتا له الشهرة كما أحدثنا ضجة، لا لصراحتها في معالجة الجنس فحسب، وإنما أيضاً لأنها وصفت، دون رمة، الحياة القفر في المناطق الشعبية المحيطة بهروما. وما لبث أن أخرج أول فيلم له عام ١٩٦١، وكان فاتحة أفلامه التي يتكرر فيها خيط بعينه، خيط الشاب الذي تلمسه وصمة، أو يسقط شهيداً، كما في فيلمه عن قصة الملك أوديب.

ونتقل إلى كتاب «موت بازوليني» مؤلفه داريو بيلوا الذي كان، في وقت من الأوقات، سكرتيراً أدبياً لبازوليني وصديقاً كما كان شاعراً هو ذاته. عند بيلوا أن شعر بازوليني يحوي إرهاباً موته، خاصة ديوانه الصادر في ١٩٦٤، وفيه يجسر الشاعر عقلانيته الباردة، ويغدو الشعر صرخة من الأعماق، والشاعر مرادفاً للشهيد. وكتب بيلوا يدورس ظروف موت بازوليني الغامض، إذ عُثر عليه مفترقاً ومسحوقاً حتى الموت في أوستيا عام ١٩٧٥. ويرى بيلوا أن بازوليني قد ظل يسمى إلى الموت سعيًا، وأنه في منتصف العمر بدلاً من أن يصل إلى استقرار نسبي قد ازداد قلداً وغداً.



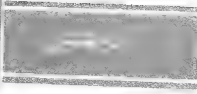
مونتالدي

هتشوك:

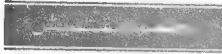
وعلى صفحة أخرى من نفس العدد من «ملحق التايز الأب» نجد مقالة بقلم فيليب فرش عن خرج سينمائي آخر لامع هو ألفرد

هتشوك، يبدوها الكاتب بقوله إن ثمة أموراً معينة يعرفها رواد الأفلام، في كل أنحاء العالم، عن هذا المخرج البريطاني، وأنه من خلال حياته الإخراجية التي دامت حوالي أربعين سنة قد غدا السبق تكونت له شخصية شعبة. إنه، في الحقل الأول، أستاذ الترقب والإشارة والتوتر، وصاحب مؤثرات فنية حاذقة تروحي بجو الرعب والتشديد والشؤم. وكان من عادته أن يظهر في أفلامه في لفطات قصيرة خاطفة، تذكر المشاهد بالرجل الكامن وراءها. عل أن بصمته الحقيقية بصمة بصرية، ولمسته المميزة - لسه هتشوك - تظهر في مشاهد صغيرة: أصبح ناقص من يد خائف، مراوح طاحونة هوائية تدور في الأنحاء الخاطيء، وجه تفتت عنده الكاميرا بينما تتحرك الوجوه المحيطة به في حشد يشاهد مباراة للثمن. وهناك أيضاً مشاهد الكبري التي لا تنسى: طائرة رش ميبدات حشرية تصوب لفقات مدفع رشاش على مسوق تفنيل في إعلان من نيويورك، في حقل أفرة بوسط الغرب الأمريكي، وهي لفقة زودتنا بصور كابوسية عن الخطر الكامن في وضع البهار، وعن الأشياء غير العادية التي يمكن أن تحدث لأناس عاديين. كذلك كان هتشوك هو الساحر البودوي الذي أدهشنا في البداية، ثم قلنا في البداية إلى ما وراء الكواليس لكي نرى كيف نفذ هذه الألاعيب، وتحدث عن فلسفته البسيطة. لقد كان يريد أن يقلق وأن يحب، أن يجف ويسيل. وقد حقق ذلك في الشكل الفني الذي ابتدعه، كوميديا الإشارة التي تجمع بين اللهاة والمساءة. وليس بين صناع الأفلام الآخرين - إذا استثنينا زميله اللئلي شاربلي - من أنشأ مثل هذه الاستجابة الشخصية الدافئة بين الجماهير.

● ملحق التايز ٨ أكتوبر ١٩٨٦ ●

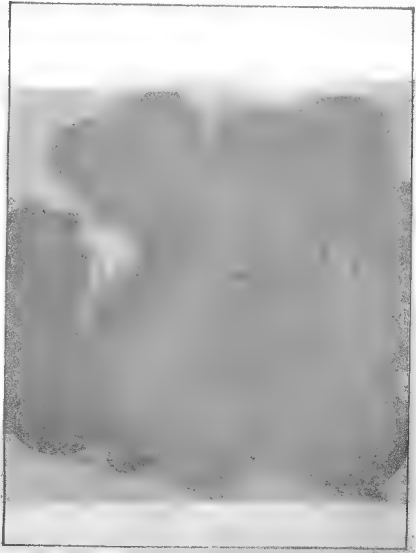


# بينالي القاهرة الدولي الثاني جناح مصر



أتحدث هذه المرة من الجناح المصري ، الذي مثله تسعة من الفنانين المصريين في مجالات النحت ، والجرافيك أو الحفر المطبوع ، والتصوير ، وهم : أحمد عبد المعز ، أحمد نوار ، حسين الجبالي ، زكريا الزيني ، عبد البصير القفي ، عبد الهادي الوشاحي ، طه حسين ، كمال السراج ، محمود عبد الله ، وقد نال الجناح المصري جائزة البينالي ، ونال أحمد نوار جائزة الجرافيك الثانية ، ونال طه حسين جائزة التصوير الثانية ، ونال أحمد عبد المعز جائزة النحت الثانية أيضاً !

كانت مفاجأة الجناح المصري ، بل كل الأجنحة في مجال النحت ، منحوتة بعنوان [ استشراف ] للنحات وعبد الهادي الوشاحي ، وكانت خسارة ألا تعرض على لجنة التحكيم وبالتالي لم تنل أية جائزة . لقد استقطبت هذه المنحوتة اهتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور ، فهي تلمس عند المتلقي التخصص ، وغير المتخصص جوانب جذب تميز العمل الفني المنفرد ، فعل مستوى الشكل ، تتميز بالبناء التركيبي المحكم رغم اختيار الطريق الصعب - كما سنرى - وهي تجمع بين التقيضين : الأناقة ، والتعبير الديناميكي . والنتيجة عمل يجمع بين الجمال والقدرة على تخريض المشاهد ، وإيقاظ الكسائر من إحيائاته ، على غير الحال مع بقية زملائه المعارضين ، إلبين شغلهم « التزيين » على « التعبير » ، وصرفهم الاحتفال بالمؤلفات الشطرنجية ( اللحية ) من ملامسة الواقع . الفنان الآخر الذي حاول مع « الوشاحي » كسر هذا الإطار ، وإن كان على استحياء ، هو الفنان



زكريا الزبيدي ، ومثل المصنوعة كياناً إنسانياً يتدفق بقوة يورث تعابير كتلة تشبه جناح طيارة .. مثل غطاء الجسد ، ويرفع أو ترفع هذا الكيان يديه فوق عينيه .. بما يوحى ( بزرقاء الجمالة ) التي تستكشف على البعد أخطالاً قادمة في الطريق ، وهي لم تكف بالتطلع بل بالفعل أيضاً ، وهذا ذكاء من الفنان الذي وضعنا أمام لحظة مشحونة بتوتر الاكتشاف ، ورد الفعل العنيف . إن تلك اللحظة الحية توظف فينا الخطر الواقعي المترص بنا من كل جانب في الساحة العربية ، وهي أخطار واضحة ، وما علينا إلا أن فعل مثلما فعلت ( زرقاء جملة الوشاحي ) وده الوشاحي ، وبوجه التشكيل يستحضر من التراث الإنساني الأخرى بقايا مثال ( نصر ساموتراس ) - الموجود حالياً بالمولف - كما يستحضر من التراث المصري القديم مثال ( الحماسين ) لمختار ، غير أن « الوشاحي » يقدم إضافة نقدية لثال مختار ، فكتلة مثال « مختار » مقلدة ، أقبح به - « ظلقة » ، وهي تقاوم قوى خارجية عاتية بالاحتشاد الداخلي ، والتحصن داخل كتلة المادة ، بينما ينعزى الكيان النحوي للوشاحي . تحترق الفراغات ، ورغم ذلك تتلجج عناصر التكوين ، ولأنه محدد من النسب الطبيعية للجسد الإنساني فقد ركز على ما هو جوهري في عناصره التعبيرية ، وبشكل خاص حركة الخطوط الخارجية التي تربط الجسد بالملاءة - الجناح الطائر ، والخطوط الداخلية التي ترسم كتلاً فراغية أحياناً ( كالفرمان الذي يرسم العين ) أو ترسم أحياناً أخرى ، فراغات تجمع بها عناصر التكوين . وخطوطه - بشكل عام - يغلب عليها الأسطوانة ، وهنا يكشف الفنان عن



وإذا كان اللون لا يجازي على متعرجة ( الوشاحي ) هو الخطوط المحادة ، فاللحن للسطح على أوجحات ( الجبال ) - الجرافيكية - هو الجاذبة للقراءة ، ومركبة من آلة الحفر على الخشب متناغمة ورفقة . ولقد كانت تلك الخطوط المتناغمة وهامة متناغمة للشرائط الموحية بالمحرف والكلمات العربية ، وعلى الرغم من

استغاضته من الأسلوب التكعيبي ، ولغوايته توظيفه في الموضع المناسب ، فالخطوط المستقيمة ، والانتقالات المتلاحقة ، والمقايضة بين النور والظل يتبعها هذا الأسلوب ، الذي يكسر استرخاء الشكل الأسطواني ، لهذا بلغ تحليل الشكل - وخاصة من الخلف - درجة عالية من الاتقان ، والإثارة .

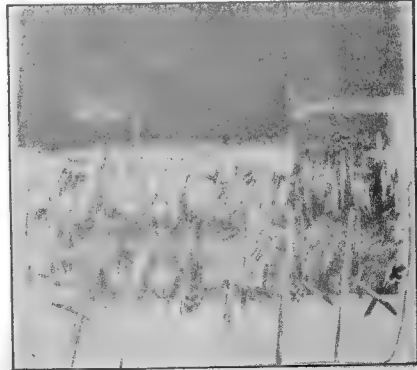


يزيد ، وير يتحوّلات ، إلى أن صار أقرب إلى منظر من مناظر الطبيعة منظوراً إليه بمنظور عين الطائر ، وتقرم الألوان الصّداحة بدور فُعال في تجسيد لحن ينعّ العيون ، ويغرى بالانتقال إلى وسيط تجميل آخر ، كالنسيجات المرصمة ؛ أو المسطحات المعمارية ، أما ( محمود عبد الله ) فإنه يفرّج على الشكل الهندسي الذي يتسلّم به زميله : نوار والجبال ، وينشئ صياغات تلقائية يستعيد بها لحظات الاكتشاف الأول لطفل يخوض تجربة الحلق ، فهو ينثر الحروف والأرقام فوق المسطح الورقي الأبيض حيثما اتفق وإذا كان كل الذين ذكرتهم في مجال التصوير والحفر يتخفّفون من الإجماء بالبعد الثالث ( العمق ) ، فإن الإجماء به يظل قوياً عند الفنان ( نوار ) ، فهو مفتون بالإضاءة الرميرية - نسبة إلى رمبرانت - وإن انتقل بها إلى المنطق التجريدي ، والضوء عنده يمثل حضوراً قوياً ، ومضجاً ، كالتمتع بالنصل ، أو التمتع عطف معلى بمر مساحات التمتة ، وهو يقدم مجموعة من لوحات الحفر ( على الزنك ) تمثل الحوار الذي ألف ، وألفاه معه في ما يسمى بتصادية العناصر الهندسية والعناصر المعشوية ، وهو يطبق تلك التصادية عبر مفردات صاحبه منذ معروضه الأولى ، ومفردات جلّت عليه مثل نماذج من وحدات الفن الزخرفي الإسلامي ، والإجمادات حروفية - لم تسفر عن نفسها بوضوح . تتميز لوحات ( نوار ) بالألوان القليلة ، والليل إلى الهندسة الصارمة التي لا تخلو من لمس الشعرى ، وهو يشارك فنان الجنتار الأسبان هذا الليل الصريح إلى جماليات الشكل الهندسي ، وإمكاناته التصويرية ، وهل الزهر من براعة ( نوار ) ، و ( الجبال ) في استخدام الوسيط التبريري ( الزنك عند نوار ، والحطب عند الجبال ) فإن لوحات الفنان النمساوي ( إيرتش شتينجر ERICH STEININGER ) قد استقطبت اعتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور غير المتخصص .



( الجبال ) إلى ملء كل مسطح اللوحة بتلفذات آلة حرق شرقية .. يحتفل ( طه حسين ) بالفراغ المسيطر والمشغول بمنتملت فيسالية ، وإجمادات حروفية تيل إلى الخطوط الحادة ، بينما يبدو ( السراج ) قانعا بمشوقه حرف الـ « س » ، وينشر أطرافه على معظم مسطح اللوحة .. في حركة ثمانية ، ويحيط الـ « س » الرئيسية بمقاطع منها تشكل الصدى ، فكأنه يستعيد منطق البناء الموسيقي في شكل ، وقد عاش هذا الحرف معه نحو خمسة عشر عاماً أو

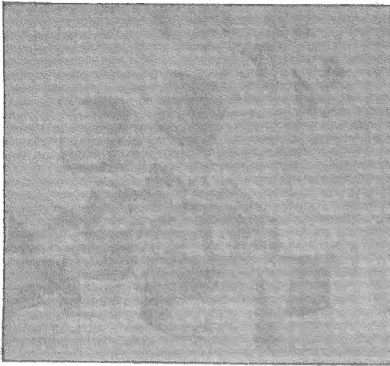
انتهاء ( الجبال ) إلى الفنانين التجريديين العرب ، الذين يستلهمون جماليات الخط العربي ، فإن الطابع الشخصي يتحقق في مجمل أعماله ، التي لا تخطئها العين ، ومن بين الفنانين المصريين المارضين للمتمن إلى الانجماء التجريدي الحرفي : كمال السراج . طه حسين . محمود عبد الله . ويتنسى ( نوار ) إلى التجريد الهندسي ، وهل الزهر من الإلغار العام الذي يجمعهم فإن لأماع كل منهم نميزة عن الآخر بصورة فاطمة ، فني حين يميل



ليس في لوحاته براعة ( الجبال ) ( وكلاهما استخلم وسيطاً واحداً هو الحطب ) ، أو اتقان ( نوار ) ، أو الألوان ( السراج ) البراقة والمتعة ، فقد زهد ( إيرتش ) في الألوان جميعاً باستثناء اللون الأسود على المسطح الورقي الأبيض ، ورغم ذلك فقد لست لوحاته أوتار القلوب ، لما تخلقه من صرعة احتجاج ضد حالة الإنسان للعاصر المألوف على أمره . تظهر في لوحات ( إيرتش ) لعبة خشية بمفصلات تديرها أيد خفية ، وفي حين يترك ( الجبال ) آثاراً خفية رقيقة ومتناغمة على الوسيط الحضور - الحطب - فإن ( إيرتش ) يترك آثاراً خشنة ، ومربكة . ربما بسبب ملامسة الفنان النمساوي لواقع الإنسان المعاصر ، وانصراف فنانينا عن ذلك هو سر تناف الجهمور حول هذا الفنان . إن لوحاته تنتمي إلى التبريرية الألمانية ذات الطابع

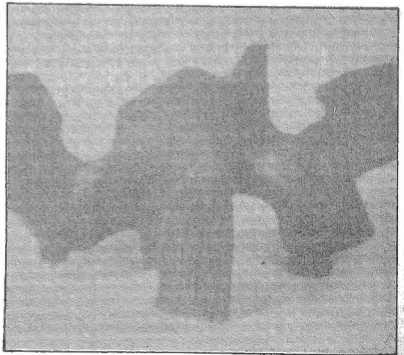


القضايا، الذي يكشف عن مكتسبات النفس، ويؤرخ السرد منها، بينما يتنمى فانونيا إلى طابع المدرسة المصرية، التي تعتمد أساساً أخلاقياً يحول دون المكاشفة الصريحة، أو على الأقل تخفيض الشحنة الانفعالية، ويبدو هذا جلياً عند المقارنة بين (التعبيرية المصرية) التي يمثلها في الجناح المصري الفنان (زكريا الزيني) والتعبيرية الألمانية التي يمثلها في الجناح التساوي الفنان (أوتو ستنجر). لقد اختار (الزيني) موضوع الثغاب؛ الصناديق، والصناديق، والفارغة، وصناديق المهمات، لا يصعدنا بها، بل لاكتشاف إمكاناتها الجمالية، ولا شك أن هناك إمكانات جمالية كاملة في كل ما هو مرئي أياً كانت قيمته الفنية. غير أن زاوية تفسير تلك المراتب قد تدعو المشاهد إلى المصاحبة معها، وتقبلها، أو التصور منها، والغضب عليها، ومن هنا فإن اجتغال (الزيني) باللون في عديد من اللوحات المعروضة، والتوزيع الهندسي، أحال الموضوع من كونه بسيطاً تعبيرياً ينجح به الفنان على ملائمة ما في مجتمعه إلى مجرد موضوع (طبيعة صامتة)، أو بمعنى أدق أشكال صامتة، يتغلب على سطح اللوحة عبر عناصر التجسيم المألوفة؛ الكرة، والمخروط، والمكعب، مع إعطائها جرعات لونية دافئة، وصرخة، ولقد وجه الفنان من قبل هذه الملاحظات، وربما دعه هذا إلى تقديم شكل من أشكال فن المشاركة، العمل الفني الذي يحتل بتدخل المشاهد، وبسيط المشاركة هنا هو امرأة مثبتة فوق قمة سطح يمثل جانباً مرئياً لصندوق مهمات، وتتصلق بالمرأة مجموعة من الصور بالأبيض والأسود لأطراف بشرية، فإذا مر زائر المعرض أمامها شاهد نفسه وسط الثغاب، وأسفل الصندوق توجد بعض

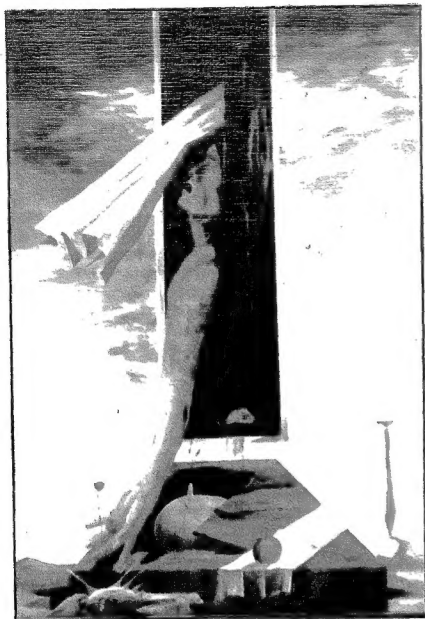


إن أكثر المشاركين اقتراباً من ملامح المنحوتة الفرعونية هو النحات المتميز (عبد المجيد الفتى) وإن كان العمل الذي اشترك به في البينالي اشترك به من قبل في مسابقة (شوقي وحافظ) وبأنه عنه جائزة، وبناء على شروط البينالي لم يكن يحق تقديم هذا العمل، والواقع أن هذا العمل رغم عدم أخفية عرضه في مسابقة البينالي لا يمثل مستواه الحقيقي، ففي عمله الرمزي استعارة مباشرة لجماليات، وملاصق المنحوتة الفرعونية، ولقد خرج منها في عديد من أعماله الأخرى، وقد اتسمت منحوتته بالطبع السكوني. عل التقيض منه جاءت أعمال الفنان (أحمد عبد العزيز) الذي لا تلمح في أعماله أي ملمح من الملامح القوية، وربما كان أقرب إلى الملامح السريالية، وهو يقف موقفاً وسطاً بين تعبيرية (الوشاحي) الحريفة، ورمزية (الفتى) السكونية، فقدم كتلاً متوترة، مجنحة، تكاد تنقسم على نفسها، تتعدى زوايا أطرافها وتتفرع ملامسها، وتزدحم للمنحوتة بالاستطرادات التي تفتت الوحدة العضوية، وأشكاله لا تصف، ولكنها تجسد حالات قلق، ولكنه قلق مهم، بسبب تغريب الأشكال، فهي كانت عضوية لكنها لا تنتمي لكانت تعرفها... أو تمكن من إقامة جسور الحوار معها. فليس كافياً للعمل الفني أن يتمتع ببعض القيم التشكيلية، ولكن من الضروري أن يشعير داخلنا برغبة تامله، واستخراج مكتوباته، إن من حق الفنان طبعاً أن يختار الأسلوب الفني الذي يناسبه... وحتى ولو كان ما يناسبه هو أن يصعدنا، أفيض الصددمات ضرورية لإثارة التفكير لكن بعضها أيضاً لا يثير فيها غير القنور!

الزجاجات، التي يمكن للمفترض أيضاً أن يعيد تنظيمها. إن فكرة العمل جيدة، لكن بتقصيها التصديق الملائم لتحقيق الإثارة المطلوبة، فلم يتكلم العمل الفني قانون واحد، وخلف عدم تماس بين المقاطع النحوية، والعناصر المصورة، وبين الثابت من العناصر، والتغير، فاعتزت الوحدة العضوية الضرورية لأكمل العمل الفني، غير أن هذا العمل الذي يعمل من التوازي الطولية أكثر مما يعمل من الانجاز يمثل استثناء... يستحق عليه، رغم كل شيء، أن نشجعه!







تخرج الفنان الفلسطيني «ياسر أبو سيدو» في كلية التربية الفنية بالقاهرة عام ١٩٦٨، ومنذ تخرجه وحتى الآن أثر اللجوء إلى السريالية سيلاً للتعبير عما يعيش بداخله من مشاعر وصراعات على المستويين الداني والقومي، واستطاع الجمع بين المتناقضات، فزوجة السماء صافية رغم تدخل الغيوم، والغيوم لديه أشبه بتنت التلح البيضاء بارقة بالأمل، والأرض حمراء مخضبة بالدماء، تتمر البرتقال والمالح والقواقع واللورود متحدية للصواعق.

اربط الفنان مفردات ورموز وألوان متنوعة دائماً رغم تكرار وحدتها.

واللوحة المشورة بعنوان «لا» واحدة من عدة لوحات لفنان تحت عنوان «مديح الظل العالي» وهي معروضة في بيتاى القاهرة الدولى التانى للفنون التشكيلية...

قسم الفنان اللوحة إلى قسمين، القسم العلوى ومعالج منتصفه بوضع مستطيل رأسى يجزئها عنصران هما قطعة القماش والألسان الذى تحاول يده التماق بالقسم السفلى، أما القسم السفلى فيحتوى على:

مستطيل يؤسس مدخل عمق اللوحة، وقد هشم الفنان المستطيل السفلى وأبرز منه صخرة كأنها غمرة تفتح عطلها شجيرة تنزف الدم، وتتناثر العناصر حول المستطيل، ولا يغفل الفنان مسألة التأكيد على التصادم بين حمرة الأرض الدموية، وزرقة السماء الصافية



ياسر أبوسيدو  
التنوع رغم وحدة العناصر وتكرارها

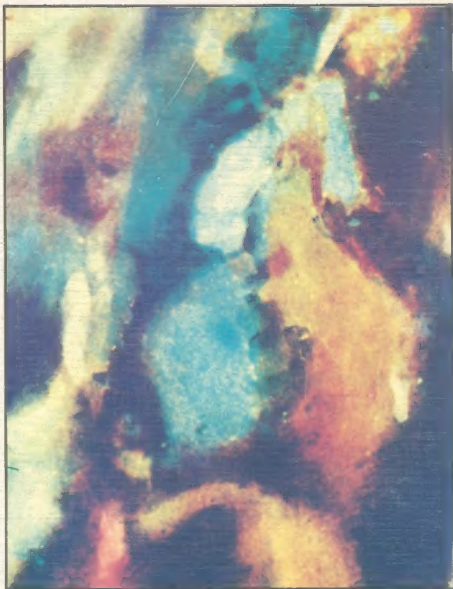


تخرج الفنان المصري « الفونس نسيم » من كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٦ قسم التصوير السينمائي ، وتخصص كمصور فوتوغرافي "ملون" بألمانيا عام ١٩٥٨ ، وكان رئيساً لجلس إدارة الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافي في الفترة من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٠ ، وقد شارك في العديد من المعارض الجماعية والفردية في مصر والخارج .

وإذا كان دور الفنان التشكيل قد تغير من جذوره وتبدل تماماً عقب الثورة الصناعية المذهلة ، وما قدمته في شتى المجالات من إنجازات ، فاحتلت الكاميرا - ذلك العدو اللدود للفنان التشكيل - مركز الصدارة عند تسجيل اللحظات الطبيعية ، وحلت محل العين البشرية في أغلب الأحوال ، وقد لجأ الفنان التشكيل إلى الأساليب المائلة هروباً من الكاميرا وتحدياً لقدرتها الفائقة ، لكن العقل البشري لم يثبت عند حدود بعبها ، بل ظل يبحث ويخترع ويضيف كل ما هو جديد ، حتى أنه تمكن من خلال الكاميرا التوصل إلى التصوير التجريدي ، وتحويل المنظر الطبيعي إلى بقع لونية ، ولا يمكننا بحال من الأحوال تجاهل الفنان القابع خلف الكاميرا فهو صاحب الفضل الكبير .

وفي اللوحة المشهورة - وهي صورة فوتوغرافية - زكّر الفنان على المنصر الرئيسي - المرأة - حيث وضعها أسفل يسار اللوحة ، كأنها واحدة من كائنات التأثيرين العظيماء ، وترك البقع اللونية تتناثر حولها من كل جانب ، إن الفنان هنا أقرب إلى الرسام الذي يمزج بين الألوان الزيتية . وألوان الباستيل ، .. فهل يجد الفنان التشكيل سبيلاً لتجاوز الإنجازات الحالية بعد أن زاحمته الكاميرا في أعلى منجزاته وطرق

تقنيته .. !! ؟



الفونس نسيم

صراع عين الكاميرا مع عين الفنان

